சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சந்தங்கள்

ஓர் ஆய்வு

இசைப்பேராசிரியர்
முனைவர் அரிமளம் சு. பத்மநாபன்

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சந்தங்கள்

ஓர் ஆய்வு

முனைவர் அரிமளம் சு. பத்மநாபன்

[அழைப்புநிலைப் பேராசிரியர் (Guest Faculty)]

நாடகத்துறை, புதுவைப் பல்கலைக்கழகம்.

'இசைத் தென்றல்'

14, மூன்றாம் குறுக்குத் தெரு

இராமன் நகர் (குறிஞ்சி நகர்)

லாசுப்பேட்டை, புதுச்சேரி–605 008.

✆: 0413 - 2252342

BIBLIOGRAPHICAL DATA

முதற்பதிப்பு	:	டிசம்பர் 2002
நூற்பெயர்	:	சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சந்தங்கள் ஓர் ஆய்வு
ஆசிரியர்	:	முனைவர் அரிமளம் சு. பத்மநாபன்
மொழி	:	தமிழ்
உரிமை	:	ஆசிரியர்க்கு
பொருள்	:	நாடகத் தமிழ்
தாள்	:	BPM 16.0 kg.
நூல் அளவு	:	1/8 டெம்மி
எழுத்தளவு	:	11 புள்ளிகள்
படிகள்	:	1200
பக்கங்கள்	:	16 + 188
அச்சும் அமைப்பும்		**கிளாஸிக் ஆப்செட்,** கம்ப்யூட்டர் ஆப்செட் & ஸ்கிரீன் பிரிண்டர்ஸ், லாஸ்பேட்டை, புதுவை–8.
விலை	:	ரூ. 90/–

Title	:	SANKARADAS SWAMIGALIN SANDANGAL
Author & Publisher	:	Dr. ARIMALAM S. PADMANABHAN, M.A., M.Ed, Ph.D
Language	:	Tamil
Date of Publication	:	December 2002
Edition	:	First
Paper used size	:	BPM 16.0 kg. 1/8 Demy
Printing type	:	11 Points
No. of Copies	:	1200
No. of Pages	:	16 + 188
Printing and Design	:	**KLASIQ,** Computer Offset & Screen Printers, Lawspet, Pondy-8.
Subject	:	Theatrical Tamil (Nataka Tamil)
Price	:	Rs. 90/-

மகன் தந்தைக்காற்றல்

1925 - 1989

எமக்கு ஊனையும் உயிரையும் தந்து இப்பிறவியில்
இசைப்புலமையையும் எம் குருதியில் கலந்த
இசையையே உயிர் மூச்சாகக் கொண்டு வாழ்ந்து
புகழுடலெய்திய எனது தந்தையார்
திறம்மிகு இசைக்கலைஞர்

அரிமளம் பி.எஸ்.வி. சுப்பிரமணியம் அவர்களுக்கு

இந்நூலைக் காணிக்கையாக்குகிறேன்.

நன்றி பாராட்டல்

ஏ.கே. காளீஸ்வரன்

'முதுபெரும் இசை நாடகக் கலைஞர்' 'பாய்ஸ் கம்பெனிகளில்
நாடக ஆசிரியர்' கலைமாமணி. ஏ.கே. காளீஸ்வரன் (84)
ஒரு நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடக வரலாற்றின்
நடமாடும் கருவூலம்.

நூலாசிரியரின் இசை நாடக நூல்களுக்குத் தோளோடு
தோள் கொடுத்து உதவியவர்.

அணிந்துரை

முத்தமிழ் பேரறிஞர்
முனைவர் **வீ.ப.கா. சுந்தரம்,**
முந்தைத் தலைவர்,
தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியத்துறை
பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம். திருச்சி.

முனைவர் அரிமளம் பத்மநாபன் தவத்திரு சங்கரதாசு அடிகளாரின் நாடகத் தொண்டினையும் நற்றமிழ்த் தொண்டினையும் பற்றிச் சுமார் எட்டாண்டுகள் தொடர்ந்து தோய்ந்து ஆராய்ச்சி செய்துள்ளார்; அடிகளாரின் அரும்பணிகளைப் பற்றி ஆழமாக ஆய்ந்துள்ளார்; உறுதியும் உண்மையும் பூண்ட உழைப்பு மிக்கவர். "சங்கரதாசு சுவாமிகளின் சந்தப் பாடல்கள்" என்னும் இந்த ஆய்வு நூலை **'தமிழில் சந்தங்கள் பற்றிய நல்ல இசை இலக்கண நூல்'** என்றே கூறிவிடலாம். வண்ணங்கள் பற்றியும். சந்தங்கள் பற்றியும் தொல்காப்பியம் தொடங்கி இருபதாம் நூற்றாண்டு வரையும் அமைந்துள்ள இசை இலக்கண வரலாற்றினை விளக்கி விரிவாக எழுதியுள்ளார்.

வண்ணங்கள் என்றால் எவை? சந்தங்கள் என்றால் எவை? இவை இரண்டிற்கும் உள்ள ஒற்றுமைகளையும் வேற்றுமைகளையும் பற்றித் தமிழ்ப் பேரறிஞர்கள், புலவர்கள் கூறியுள்ள கருத்துகளையும் தொகுத்துக்காட்டி இவற்றின் முடிவுகள் தெளிவும் திட்டமும் காணமுடியாமல் மயக்கமாய் இருக்கின்றன என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்; ஆம், அது உண்மைதான். இரண்டிற்கும் உள்ள வேற்றுமைகளைத் தெளிவாக விளக்கவில்லை.

தொல்காப்பியர் வண்ணங்கள் இருபது என்று வகுத்துக் காட்டியுள்ளார். ('வண்ணம் தாமே நாலைந்தென்ப') வண்ணங்களின் பெயர்களைக் கூறி ஒவ்வொன்றையும் பற்றிச் சிறு தொடரால் விளக்கியுள்ளார். இவற்றிற்குப் பண்டைய உரையாசிரியர் பலர் பலப்பல எடுத்துக்காட்டுகளைத் தந்து விளக்கியுள்ளனர். இந்த எடுத்துக்காட்டுகள் சிறு சிறு வரிகள் தாம். சங்கப் பாடல்களின் சின்னஞ்சிறு வரிகளையே எடுத்துக்காட்டாகத் தந்துள்ளனர். ஞானசம்பந்தர் பாடல்களையும், அருணகிரிநாதரின் பாடல்களையும் பத்மநாபன் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

சங்கரதாசு அடிகளார் நாடகத்தில் எவ்வெவ்வாறு சந்தங்களைப் பயன்படுத்திப் பொது மாந்தருக்குச் சுவை ஊட்டியுள்ளார் என்பது பற்றி நூலாசிரியர் மிக விரிவாக எழுதியுள்ளார். நாடக மாந்தர்தம் உரையாடலில் எளிய இனிய சந்தப் பாடல்களைப் பாடி உரையாடும் முறையைப் புகுத்தியுள்ளார். நாடக மாந்தர்கள் சினங்கொண்டு சீறுங்கால் வல்லிசை வண்ணங்களையும், இன்பம் கொண்டு இனிய உரையாடி மகிழுங்கால் சித்திர வண்ணங்களையும், சிறப்பாக மெல்லிசை வண்ணங்களையும் தேன் சொட்டும் வகையில் பயன்படுத்தியுள்ளார். இவற்றிற்குத் தகுந்த மேற்கோள்களை பத்மநாபன் தொகுத்தும் வகுத்தும் நெடுக விவரித்துள்ளார். வண்ணம் பாடுவதில் சங்கரதாசு அடிகளை இமயப் பெரும்புலவர் எனப் போற்றி அவரின் நற்பெரும் புலமையை எடுத்துக் காட்டுகள் தந்து நிலைநாட்டியுள்ளார். அவர் இயற்றிய சந்தப்பாடல்களை வகைப்படுத்தி, எந்தெந்த நாடகங்களில் எந்தெந்தச் சூழல்களில் எந்தெந்த பாத்திரங்கள் எந்தெந்த வண்ணங்களில் பாடியுள்ளனர் என்று நூலாசிரியர் பாடுபட்டு உழைத்துத் திரட்டிக் காட்டியுள்ளார். **இதுகாறும் இலக்கிய வரலாற்றில் பத்மநாபன் போல் எடுத்துக் காட்டுகளை நாடகத்தில் நிறுத்து, நிறைத்துக் காட்டியவர் எவருமில்லை எனலாம்.** அடிகளாரின் பெரும்புலமையை விளக்குபவராக பத்மநாபருக்கு நல்ல இடம் நல்கலாம். எளிமை பூத்துக் குலுங்கும் இன்ப அமுத இசைக் கீர்த்தனைகளையும். அழகிய ஓசைகள் அலைபாய்ந்தோடும் சந்தங்களையும் இயற்றித் தித்திக்கும் தீந்தமிழ்ச் சுவையைப் பாமர மக்களும் பாராட்டிப் பருகும் வண்ணம் ஈந்தவர் சங்கரதாசர். நாடகக் கீர்த்தனைகளில் அனுபல்லவியையும் சரணங்களையும் ஒட்டி உருட்டு வண்ணங்களை அமைத்துக்

காட்டியுள்ளார். இந்தச் சமயத்தில் சில ஒற்றுமைகளை இங்கு நினைவூட்ட விரும்புகிறேன். அருணாசலக் கவிராயர் இராம நாடகக் கீர்த்தனைகளில், இடத்திற்கேற்ற இனிய சந்தங்களை அமைத்துக் காட்டுவதில் ஆற்றல் மிக்கப் புலமை பூண்டவர். ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பு அவர்கள் சித்திரச் செம்பொன் வேலைப்பாடுகள் போன்று மகுடங்களைக் குடம் குடமாகப் பெய்யும் எழில் மொழி முகிலாக விளங்கியுள்ளார். இவ்விரு பெரும்புலவர்களின் பாடல்களோடு சங்கரதாசரின் வண்ணப்பாடல்களை ஒப்பிட்டு இந்நூலாசிரியர் திறம்பட விளக்கியுள்ளார்.

சங்கரதாசு அடிகளார் இசைக்காக, நாடகத்திற்காக வாழ்ந்த இனிய பெருந்துறவி; சந்தமா மேதையிடம் பாடம் கேட்டவர்; லய மேதையிடம் லயம் கற்றுத் துறை போகியவர். இவரது நாடகம் படித்தற்கும் நடித்தற்கும் உரியவை. சந்தங்களைப் பல்வேறு வகைகளில் நாடகத்தில் புகுத்தி வெற்றி கண்டவர்.

நாடகத் துறையில் முதன்முதல் தவத்திரு சங்கரதாசு அடிகளாரின் வாழ்க்கை வரலாறு, நாடக இசை குறித்து ஆராய்ச்சி செய்தும், அதனைத் தொடர்ந்து அவரது சந்தப் பாடல் திறமையையும், பயன்படுத்திய நல்ல பல முறைகளையும் நெறிகளையும் ஆற அமர ஆழ்ந்து சூழ்ந்து கலந்து ஆராய்ந்து அரிய கருத்துக்களைப் பரப்புநர்; இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆழ்ந்த அரிய ஆய்வுப் பேரறிஞர் இலங்கை கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி எனும் சான்றோரின் பாராட்டினைப் பெற்றவர்; தக்க தகுதியும், மிக்க உறுதியும் பூண்டவர்; தமிழில் தளராத தாகம் கொண்டவர் அரிமளம் பத்மநாபன் அவர்கள். பல்வேறு இருள் கருத்தையும் இருட்டடைப்பையும் நீக்குவதால் அவரை **'நாடக நாற்றமிழ் ஞாயிறு'** எனப் போற்றி, வாழ்த்தி மகிழ்கின்றேன்.

பத்மநாபனார் வாழிய !
சங்கத் தமிழ் போன்று சங்கரதாசு அடிகளார்
என்றும் வாழிய வாழிய வாழிய !

முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம்
தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியத்
தொகுதிகளின் ஆசிரியர்.

வாருங்களேன் . . . வாழ்த்துவோம்

அ. அறிவுநம்பி

தமிழியல் துறைத் தலைவர்,

புதுவைப் பல்கலைக்கழகம்.

பாட்டுக்கொரு புலவன் பாரதி புதுவைக்கு வந்தவர். தமிழ்நாட்டிற்குக் கவியரசர் இல்லை என்ற வசை தன்னால் தீர்ந்ததெனப் பாடியவர். அரிமளம் முனைவர் சு. பத்மநாபன் அவர்களும் புதுவைக்கு வந்தவர். சங்கரதாசரின் நாடகங்களை ஆய்வாரில்லை என்ற வசையினைத் தீர்த்து வருபவர். இப்படி அரிமளத்தாரை உயர்த்திக்கூற ஒரு காரணம் உண்டு. 'முனைவர்' பட்டம் பெறுவதற்காக ஒரு தலைப்பை எடுத்து, ஆய்வுசெய்து பட்டமும் பெறுவர். அதன்பின் அந்தத் தலைப்புக்கும் தனக்கும் தொடர்பில்லை என்பதைப் போலத் தடம் மாறிப் போய்விடுவர். வேறொரு சாரார் அந்தத் தலைப்புக்கப்பால் உள்நுழைந்தும், தொடர்ந்தும் ஆய்வுப் பணிகளை மேற்கொள்ள முன்வருவதில்லை. மிகச்சிலரே விதிவிலக்கு. அந்த விதிவிலக்குகளில் முனைவர் பத்மநாபன் அடங்குவார். முனைவர் பட்ட ஆய்வின்போது திரட்டிய தரவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு மற்றுமொரு நூலை அவர் தருவதாக இருந்தால், இங்கே பெரிதாக எடுத்துக்கொள்ள எதுவுமில்லை. மூன்றாவது, நான்காவது நூல்களையும் கூடச் சங்கரதாசரை மையமிட்டே எழுத இருப்பதாக அவர் கூறியபோதுதான் அவர் வசை கழிக்க வந்த ஆய்வாளரென்பது உறுதிப்பட்டது. இதனை மெய்ப்பிப்பதே 'சங்கரதாசு சுவாமிகளின் சந்தங்கள்' – ஓர் ஆய்வு எனப் பெயரிய இந்த நூல்.

"சந்தங்கள் என்பது பாடல்களின் வெறும் ஓசை நயத்திற்கானவை மட்டுமே என்ற ஒரு குறுகிய தளத்திலிருந்து அவற்றின் பயன்பாடுகள் நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுகளில் செயல்படும் தன்மைகளை ஒரு பரந்த வெளிக்கு இட்டுச் செல்லவே" இந்த ஆய்வு என்ற நூலாசிரியரின் ஒப்புதல் வாக்குமூலத்தின் வீச்சு நூலின் அனைத்துப் பக்கங்களிலும் பரவி நிற்கின்றது. *இருபத்து நான்காம் அகவையில் (1891) நாடகத்துறையில் அடியெடுத்துவைத்த சுவாமிகள் 1910ஆம் ஆண்டில் 'சமரச சன்மார்க்க நாடகசபை' என்ற சபையை நடத்தினார் என்பது போன்ற வரலாற்றுக் குறிப்புகள் இந்த நூலில் பரவலாகத்*

தென்படுகின்றன. அவரின் நாடகங்களை வரையறைபோலச் சொல்ல வேண்டுமெனில், ''மிகப் பரந்த கலைநோக்குடன் செயல்பட்டு அன்றையக் காலகட்டத்திற்கான நவீன நாடகத்தைத் தமிழ்மரபு வழிநின்று தெருக்கூத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட'' நாடகம் என ஆசிரியரின் கூற்றாலேயே சொல்லலாம். இசையைப் பொறுத்தவரை சுவாமிகள் திருமுறை இசை, நாட்டுப்புற இசை போன்ற மரபார்ந்த கூறுகளையும், மேற்கத்திய இசை, வடபுல இசை போன்ற புதியதான கூறுகளையும் பயன்படுத்தியுள்ளமையை நூலாசிரியர் தொடக்கத்திலேயே விளக்கமுறத் தந்துள்ளார்.

நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பிய ஞானசம்பந்தர், அவர் வழியில் இன்னிசைப் பாடல்கள் யாத்த அருணகிரியார் இருவரும் சுவாமிகளிடம் பெரும் பாதிப்பினை உண்டாக்கியிருப்பதைத் துல்லியமாக முனைவர் பத்மநாபன் எடுத்து மொழிகிறார். ஒரு பாடலில் நக்கீரர் முதலாகத் திருச்செந்தூர் அகவல் பாடிய சிற்றம்பல நாடிகள் வரையில் பலரைச் சுவாமிகள் சுட்டியிருப்பதை நூலாசிரியர் சுட்டியிருப்பது அவரின் ஆய்வுத் தேடல் முறையைச் சொல்லும். சிலப்பதிகாரம், தேவாரம், முரிவரிச்செய்தி, பஞ்சமரபுச் செய்தி எனப் பலதரப்புச் செய்திகளைக் காணுங்கால் தேனீயாய் அவருழைத்துள்ளமை புலனாகும். வண்ணம், சந்தம் இரண்டும் ஒன்றுபோலத் தோன்றிடினும் அவை ஒன்றன்று என்பதை ஒரு நேரிய ஆய்வாளராக அரிமளத்தார் வெளிப்படுத்துகின்றார்.

இசைவாணர்களுக்கு மட்டுமே புரியும்படியாக ஒர துறைசார் நூலாக (Technical book) இந்நூலை அவர் உருவாக்கவில்லை. சந்தத்திற்கும் கட்டளைக்குமான நிலைகளை விளக்கும்போதும், எண்ணிக்கைத்தாளம், சீர்தாளம், சந்தத்தாளம் என விவரிக்கும்பொழுதும் (என் போன்ற) சாமானியர்களும் செய்தியை உள்வாங்க முடிகின்றது. கருநாடக இசையைத் தென்னகச் செவ்விசை என மொழியுங்கால் 'பலே' போடத் தோன்றுகிறது. இதுவரை எவரும் கருதியிராத போக்கில் 'நாடகங்களில் தொல்காப்பியர் காட்டும் வண்ணங்கள்' என்ற தலைப்பில் ஓர் இயலை உருவாக்கியுள்ளார் நூலாசிரியர். புதிய அணுகுமுறை, புதிய செய்திகள், சான்றுகளுக்கான நாடகப் பாடல்கள், இலக்கணச் செய்திகளைப் பாடல்களில் பொருத்திக் காணுதல் போன்ற பல திறன்களை இவ்வியலில் காணமுடிகிறது. திருப்புகழ் வர்ணமெட்டுகளைக் கூடத் தம் நாடகத் தேவைக்காக மாற்றிக் கொண்டார் சுவாமிகள் என்ற செய்தியை உரிய எடுத்துக்காட்டுடன் திரு. பத்மநாபன் தருகிறார். இலக்கணம் கூறும் விருத்தம், நாடக அரங்க விருத்தத்திலிருந்து மாறுபட்டது என்பதைக் கூறும் இடமும் குறித்துக் காட்டத்தக்கது. இசைத்தமிழின் பாங்கு, கலப்புச் சந்தம்,

நெடுஞ்சீர் என்பன போன்ற கூறுகளைப் படிக்கும்பொழுது நூலாசிரியரின் இசையாழம் தெளிவுறப் புலனாகின்றது.

ஆறு இயல்களில் தம் ஆய்வுப் பொருளை அலசும் நூலாசிரியர் இசையறிஞர் வீ.பா.கா. சுந்தரம், இலக்கணச்சுடர் இரா. திருமுருகன், இசைப்பேராசிரியர் அங்கயற்கண்ணி போன்றோரின் கருத்துக்களையும் உடனிழைத்து – ஒரு பட்டுப்புடவையின் 'புட்டா' அமைப்பபை போல – செய்திருப்பது மகிழ்வை உண்டாக்குகிறது. கிளைப்பண், யாழ்முரி வாக்கேயக்காரர்கள் என்பன போன்ற இசையுலகச் சொற்களை மிகச் சரளமாக நூலாசிரியர் எடுத்தாண்டிருப்பதும் பாராட்டிற்குரிய ஒரு கூறாகும். அதனைப் போல நடிகரான எஸ்.எஸ். இராசேந்திரனையும், நாடக ஆசிரியரான முனைவர் இந்திரா பார்த்தசாரதியையும் நேர்காணல் செய்து தரவுகளைப் பெற்றிருப்பதும் குறித்துக்காட்டக் கூடியதாகும்.

ஆங்கில நாடகமேதை சேக்சுபியரின் நாடகங்களில் தென்படும் 14 வரிக்கவிதைகள் தனி இலக்கியமாக ஆராயப்பட்டன என்று எழுதுவதுடன் நில்லாது அம்மேதைக்கு இணையானவர் நாடகத் தந்தை சங்கரதாசு சுவாமிகள் என்றும் நூலாசிரியர் எழுதிடக் காணலாம். இதனை வெறும் போலித்தனமான புகழ்ச்சி எனக் கொள்ள இயலாது. ஏனெனில் முனைவர் பத்மநாபன் ஆங்கிலமும் நன்கறிந்தவர். தமிழிசையையும் நன்கறிந்தவர். சேக்சுபியரையும் சங்கரதாசரையும் ஒப்பிட்டுக் கூறும் தகுதிப்பாடு அவருக்கு உண்டு.

நாடகத் தமிழ், தமிழிசை, நாடக இசை என நுணுகி, நுணுகி ஆராய்ச்சி செய்வதற்கான தமிழ்க் களம் பரந்தது விரிந்தது. புதிய கோணங்களில் இசைக்கலை, நாடகக்கலை, போன்ற கலைகளை ஆய்வு செய்யவிரும்புவார் முனைவர் பத்மநாபன் அவர்களின் இந்த நூலை முன்ஏராகக் கொண்டு தம் ஏர்களை அந்தத் தடத்தில் இறக்கினால் அமோக சாகுபடி கிடைக்கும். அந்த மகசூல் தமிழ் இலக்கிய நிலத்தை வளப்படுத்தும். எனவே சொல்லேர் உழவரான அரிமளத்தாரின் கலைத்தொண்டாகவே இந்நூலைக் கருதலாம். வாழ்த்தலாம். வாருங்களேன். . . வாழ்த்துவோம்.

பணிவுடன்

அ. அறிவுநம்பி

தமிழசிரியன்

என்னுரை

"கண்ணைச் செவியைக் கருத்தைக் கவர்ந்(து) எமக்கு
எண்ணிய போதனைகள் ஈவதற்கு–நண்ணுமிந்த
நாடக சாலை யொத்த நற்கலா சாலையொன்று
நீடுலகில் உண்டோ நிகழ்த்து"

என்று கவிமணி தேசிக வினாயகம் பிள்ளை நாடகத்தை ஒரு பல்கலைக் கழகம் என்று போற்றுவார். இதனை 19ஆம் நூற்றாண்டின் கடைப் பகுதியிலும் 20ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் செயல்படுத்தி மெய்ப்பித்தவர் நாடகத் தந்தை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். அவர் உருவாக்கிய பாய்ஸ் கம்பெனி என்னும் பாலர் சபைகள் இயல், இசை, நாடகம் என்ற முத்தமிழையும் பயில்விக்கும் பல்கலைக் கழகங்களாகவே விளங்கின என்பது உண்மை வரலாறு. ஏறத்தாழ நூறாண்டுகளுக்கும் மேலாக நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் சுவாமிகளின் நாடகங்களின் இசை குறித்து **"தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக் கூறுகள்"** என்னால் எழுதப்பட்டு 2000 டிசம்பரில் வெளியிடப்பட்டது. தமிழ் மக்களிடமிருந்து கிடைத்த பேராதரவினால் அந்நூலின் இரண்டாம் பதிப்பையும் 2001 நவம்பரிலேயே வெளியிட்டேன். இதன் மூலம் எனக்குக் கிடைத்த பாராட்டுகளும், ஊக்கமும் இந்த இரண்டாவது ஆய்வு நூலை எழுதி வெளிட என்னைத் தூண்டின. இந்நூலையும் தமிழ்ச் சமுதாயம் மகிழ்வுடன் ஏற்றுக் கொள்ளும் என நம்புகிறேன்.

"அடிசீர் மோனை எதுகை தொடைசேர் தளையின் வகை
யாகும் பாவினஞ் சந்தமா விரிந்தது வண்ணத்
தமிழே சிறந்தது . . . ."

எனப் புகல்வார் சங்கரதாசர். இத்தகு சந்தமாவிரிந்த வண்ணத் தமிழ்ப்பாக்கள் சுவாமிகளின் நாடகங்களுக்கு ஆற்றியிருக்கும் பங்களிப்பு பற்றியதே இந்த ஆய்வு நூல். ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களுக்கு இணையாக இலக்கிய வளம் செறிந்து விளங்கும் சுவாமிகளின் நாடகங்களை 'படிப்பதற்கான இலக்கியமாக'த் **(Readable Literature)** திகழச் செய்ய வேண்டும். தமிழிலக்கியம் படிப்போர் தமிழ் நாடக மரபை உணர்வதற்கும் ஒப்பற்ற இலக்கியச் சுவையைப் பருகுதற்கும் ஏற்ற வகையில் சுவாமிகளின் படைப்புகளையும், அவை பற்றிய ஆய்வு நூல்களையும் பல்கலைக் கழகங்களின் பாடத் திட்டங்களில் சேர்க்க வேண்டும். சுவாமிகளின் படைப்புகள் யாவும் நாடகத் தமிழ் இலக்கியங்களே என்பதில் ஐயமில்லை.

என்னை இந்த நாடக இசை ஆய்வுக் களத்திற்கு அழைத்துவந்த நாடகப் பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி அவர்களுக்கும், நாடக, இசை ஆய்வு என்னும் நீண்ட பயணத்தை நான் தடங்கலின்றி மேற்கொள்ள ஒரு ராஜ பாட்டையை அமைத்துக் கொடுத்து நெறிப்படுத்திய எனதன்புத் தோழர், பேராசிரியர் கே.ஏ.

குணசேகரன் அவர்களுக்கும் எனது நெஞ்சார்ந்த நன்றியைச் செலுத்துகிறேன். அவ்வப்போது எனது ஐயங்களைத் தெளிவு படுத்தியும், நெறிப்படுத்தியும், இந்நூலிற்கு அணிந்துரையையும் வழங்கியுள்ள என் ஆசான் முதுபெரும் இசைத் தமிழறிஞர் வீ.ப.கா. சுந்தரம் அவர்களுக்கும், பேராசிரியர் அ. அறிவுநம்பி அவர்களுக்கும் என் நன்றியைக் காணிக்கையாக்குகிறேன்.

எனது ஆய்வுப் பணிகளுக்குப் பல்வேறு வகைகளிலும் உறுதுணை புரிந்துவரும் மதுரை இசை நாடகக் கலைஞர்கள் கலைமாமணி என்.எஸ். வரதராஜன், வையூர் கோபால், செயலர் பிரசாத் ராஜேந்திரன், முத்துராமலிங்கம் ஆகியோர்க்கும், பிற நாடகக் கலைஞர்களுக்கும் என் உளங்கனிந்த நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

எனது இசைத்துறை, ஆய்வுத்துறைச் செயல்பாடுகளுக்கெல்லாம் ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்துவரும் அருட்செல்வர் வள்ளல் நா. மகாலிங்கம், பேராசிரியர் மா. வைத்தியலிங்கன், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக இசைத்துறைத் தலைவர் முனைவர் கி. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர் இரா. திருமுருகன், நீதிபதி சேது. முருகபூபதி, பெரியவர் இரா. கோபாலகிருட்டிணன், செல்வி. அருட்கலை, முனைவர் அ. கனகராசு ஆகியோர்க்கும் தமிழ்நாடு முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்கத் தோழர்களுக்கும், ஏனைய அன்பர்களுக்கும் என் உளமார்ந்த நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

இந்நூல் நேர்த்தியுடன் வெளிவர மெய்ப்புத்திருத்தி உதவிய எனது அருமை நண்பர் ஆசிரியர் சு. சேதுராமன், என் உடன்பிறப்பாளர்கள் சு. வெங்கடசுப்பிரமணியன், சு. இராமச்சந்திரன், சு. சிவகுமார் ஆகியோர்க்கும் என் நன்றி.

எனது அனைத்துப்பணிகளிலும் உறுதுணையாக விளங்கும் என் துணைவியார் திருமதி. சாந்தகுமாரி, என் வழித் தோன்றல்களான செல்வன். விஸ்வேஸ்வரன், செல்வி. மேனகா ஆகியோர்க்கும் என் அன்பையும் வாழ்த்துகளையும் உரித்தாக்குகிறேன். இந்நூலை அழகுற, வடிவமைத்து, அச்சிட்டு வெளிக் கொணர்ந்துள்ள புதுச்சேரி, லாஸ்பேட்டை, கிளாசிக் கம்யூட்டர் ஆப்செட், திருமதி. விஜயகுமாரி–கிருஷ்ணகுமார் இணையர்க்கும் என் நன்றி.

இசைத் தமிழ், நாடகத்தமிழ் இவற்றின் இலக்கணங்களை சந்தம், வண்ணம் இவற்றின் மூலமாக எளிய நடையில் விளக்கும் இந்நூலை தமிழ்ச் சமூகம் ஏற்று என்னையும் அரவணைக்கும் என நம்புகிறேன். இந்நூல் இயல், இசை, நாடக அறிஞர்களிடத்தும், ஆய்வாளர்களிடத்தும், நவீன நாடக முனைவோரிடத்தும் புதிய சிந்தனைகளையும், தேடுதல்களையும் உருவாக்கும் என நம்புகிறேன். மேலும் நாடகத்தமிழ் குறித்த ஒரு புதிய சிந்தனைத் தளத்தை தமிழுலகில் உருவாக்கும் என்ற உறுதியான நம்பிக்கையுடன் தமிழ்ச் சமூகத்திற்கு இந்நூலினைக் காணிக்கையாக்குகிறேன்.

அன்புடன்

புதுச்சேரி–8

அரிமளம். சு. பத்மநாபன்

தமிழ்நாடகத் தந்தை

சந்தமார் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

1867 - 1922

பொருளடக்கம்

		பக்க எண்
	முன்னுரை	1
I.	தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் வாழ்க்கை வரலாறு	4
	சுவாமிகளின் கலைத் திறன்	12
	சங்கரதாசரின் சந்த மரபு	19
II.	தமிழும் சந்தமும்	31
	வண்ணம்	36
	சந்தம் வண்ணம் வேறுபாடு	41
III.	சந்தமும் இசையும்	46
	சந்தமும் பண்ணும்	47
	சந்தமும் கட்டளையும்	49
	சந்தமும் தாளமும்	51
	சந்தக் குழிப்புகள்	54
	சந்தங்களுக்கான மாத்திரை அளவுகளும் முழவுச் சொற்களும்	57
IV.	நாடகங்களில் தொல்காப்பியர் காட்டும் வண்ணங்கள்	63
	வல்லிசை வண்ணம்	64
	மெல்லிசை வண்ணம்	73
	இயைபு வண்ணம்	83
	நெடுஞ்சீர் வண்ணம்	91
	குறுஞ்சீர் வண்ணம்	96
	சித்திர வண்ணம்	102
	உருட்டு வண்ணம்	112
	முகுடு வண்ணம்	120
	அளபெடை வண்ணம்	131
V.	நாடகங்களில் காணலாகும் சந்தப் பாடல்கள்	138
VI.	நாடக ஆக்கத்தில் சந்தங்களின் பங்களிப்பு	158
	நிறைவுரை	179
	துணை நூற்பட்டியல்	185

முன்னுரை

தமிழ் நாடக வரலாற்றை நோக்கும்போது தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தமிழ் நாடக உலகில் அடியெடுத்து வைத்தது முதல் அவ்வரலாற்றின் ஒரு புதிய, செழுமையான பகுதி தொடக்கம் பெறுவதை உணரலாம். இதன் காரணமாகவே தமிழ் நாடகத்தந்தை, தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர், தமிழ் நாடக மறுமலர்ச்சியாளர், தமிழ் நாடகத் தலைமகன், தமிழ் நாடக விடிவெள்ளி, என்றெல்லாம் சுவாமிகள் போற்றப்படுகிறார்.

தமிழ் நாடக வரலாற்றில் நவீனத்துவம் (Modernism) என்பதை நாடகத்தின் அனைத்துக் கூறுகளிலும் முயற்சி செய்தவராக சுவாமிகள் திகழ்கிறார். நவீனத்துவம் என்பது ஒவ்வொரு கால இடைவெளியிலும் மாற்றம் அடைந்துகொண்டிருக்கும் என்பதை இங்கு உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் நிலவிவந்த தமிழ் நாடகச் சூழலில் மரபு வழி நின்று பல புதுமைகளை அறிமுகப்படுத்தியவராக சுவாமிகள் விளங்குகின்றார்.

“1891–ஆம் ஆண்டின் ஆரம்பத்தில் தமிழ் நாடகமேடைக்குப் புதிய திருப்பம் உதயமாயிற்று. தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்னும் பெரியார் நாடக உலகிற்குள் அடியெடுத்து வைத்தார்” [1] என்னும் எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமத்தின் கருத்து இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.

இவ்வாறு சுவாமிகள் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் நீங்கா இடம்பெற்று விளங்குவதால் தமிழுலகம் அன்னாரை நாடக ஆசானாக மட்டுமே கருதிவருகிறது. இயல், இசை, நாடகம் எனும் முத்தமிழிலும் மிகப்பெரும் புலமை பெற்று விளங்கிய சங்கரதாசர் தமது இயற்புலமை, இசைப்புலமை இரண்டையும் தமது நாடகப் படைப்புகளிலும், தனிப்பாடல்கள் மூலமும் மிக அழுத்தமாகப் பதிவு செய்துள்ளார். இதன் காரணமாகவே இன்றளவும் தமது நாடகங்கள் மூலம் தமிழ்ச் சமூகத்தில் இறவாத் தன்மைபெற்று வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறார். அவர் தமது காலத்தில் சீரழிந்து சிறப்பும்

இழந்திருந்த தமிழ் நாடகத்தை உயிர்ப்பித்ததுடன், நாடகமேடைகள் மூலம் தமிழிசையையும் அழியாமல் காத்தார் என்பதும் கவனிக்கத்தக்கதாகும். தமிழிசை வரலாற்றிலும், தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றிலும் சுவாமிகளுக்கு குறிப்பிடத்தக்க இடமுண்டு என்பது மறுக்க முடியாத உண்மை.

உலக நாடக வரலாற்றில் நாடக மேதைகளாகக் கருதப்படும் மகாகவி காளிதாசருடனும், ஷேக்ஸ்பியருடனும் ஒப்பு நோக்கத்தக்கவர் தமிழ்நாட்டின் சங்கரதாசர். தமிழ் அறிஞர் உலகம் அவரது பெரும் புலமையைப் புறந்தள்ளி அவரை வெறும் ஒரு நாடகக்காரராக மட்டுமே அடையாளம் கண்டது வருந்துதற்குரியது. தமிழ் மண்ணின் மரபுவழிப்பட்ட "நாட்டார் நாடகமென, தெருக்கூத்து பெரும்பான்மை மக்களின் அரங்காக விளங்கியதால் அதன் கூறுகளை சுவாமிகள் பெற்று அதன் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியாகத் தமது நாடகங்களை உருவாக்கினார்". [2] இதன் காரணமாகவே சுவாமிகளின் படைப்புகளில் உள்ள இயல், இசைப் புலமை அறிஞர்கள் கவனத்திற்கு வராதிருக்க வாய்ப்புண்டு. எவ்வாறாயினும் மிகுந்த இலக்கியத்தரமும், இசை வளமும் நிறைந்த, தமிழ் நாடக மரபின் அடையாளங்களாக இன்றளவும் நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் நாடகங்களைப் படைத்த பெரும் புலவரான சங்கரதாசரை வெளியுலகிற்கு அறிமுகப்படுத்த வேண்டிய கடமை தமிழறிஞர்களுக்கு உள்ளது. தமிழ் நாடக மரபின் வழித் தோன்றலாக மட்டுமின்றி தமிழ் மொழியின் தனிச்சிறப்பான சந்தமரபின் தொடர்ச்சியாகவும் விளங்கியவர் சுவாமிகள்.

ஒரு படைப்பாளியின் படைப்புகளை ஆய்வு செய்ய முற்படும் பொழுது அப்படைப்பாளியின் வாழ்க்கை வரலாற்றை உற்று நோக்குவதுடன், ஆய்வுப் பொருள் பற்றிய வரலாற்றுப் பின்னணி பற்றியும் அறிந்து கொள்வது ஆய்வுக்கு நற்றுணை புரிவதுடன் அதை மேம்படுத்தவும் செய்யும்.

எனவே, இத்தகு அணுகுமுறையில் 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சந்தங்கள்" என்னும் இவ்வாய்வு கீழ்க் காணும் வகையில் ஆறு இயல்களாகப் பகுக்கப்பட்டு ஆராயப்படுகின்றன.

1. தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்
2. தமிழும் சந்தமும்
3. சந்தமும் இசையும்

4. நாடகங்களில் தொல்காப்பியர் காட்டும் வண்ணங்கள்
5. நாடகங்களில் காணலாகும் சந்தப் பாடல்கள்
6. நாடக ஆக்கத்தில் சந்தங்களின் பங்களிப்பு

ஆய்வுக்குட்படுத்தப்பட்ட நாடகங்கள் :

1. அபிமன்யு சுந்தரி
2. அரிச்சந்திரா மயானகாண்டம்
3. அல்லி சரித்திரம்
4. கோவலன் சரித்திரம்
5. சத்திவான் சாவித்திரி
6. சதி அனுசூயா
7. சாரங்கதரன் சரித்திரம்
8. சீமந்தனி
9. சுலோசனா சதி
10. ஞானசௌந்தரி
11. நல்லதங்காள் சரித்திரம்
12. பவளக்கொடி சரித்திரம்
13. பிரஹலாதன் சரித்திரம்
14. லவகுச நாடகம்
15. வள்ளி திருமணம்

ஆய்வின் மூலம் பெறப்பட்ட கருத்துகள் இறுதியாக நிறைவுரையில் தொகுத்து வழங்கப்பட்டுள்ளன. சந்தங்களைப் பற்றிய ஆய்வுகள் பெரும்பாலும் இதுவரை தமிழில் செய்யுள் இலக்கணம், திருமுறை, திருப்புகழ் போன்ற பக்தி இலக்கியங்கள் ஆகியனவற்றுடன் தொடர்பு படுத்தி மட்டுமே பார்க்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன எனலாம். இந்நிலையில், இந்த ஆய்வு நாடகத்தோடு தொடர்பு படுத்தப்பட்டிருப்பதால், 'சந்தங்கள்' என்பது பாடல்களில் வெறும் ஓசை நயத்திற்கானவை மட்டுமே என்ற ஒரு குறுகிய தளத்திலிருந்து அவற்றின் பயன்பாடுகள் நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுகளில் செயல்படும் தன்மைகளை ஒரு பரந்த வெளிக்கு இட்டுச் செல்கிறது.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் வாழ்க்கை வரலாறு

பிறப்பும் வளர்ப்பும் :

தமிழ் மொழியின் கலை இலக்கிய வரலாற்றிலும், விடுதலைப் போராட்ட வரலாற்றிலும் நீங்கா இடம் பெற்று, மாமனிதர்கள் பலரும் தோன்றித் தனித்தன்மையுடன் திகழ்வது திருநெல்வேலி மாவட்டம். இம்மாவட்டத்தில் முத்துநகர் எனும் சிறப்புப் பெயர் பெற்ற தூத்தக்குடியில்★ கி.பி. 1867–ஆம் ஆண்டு செப்டம்பர் திங்கள் 7–ஆம் நாள் சங்கரதாஸ் தோன்றினார். இயற்பெயர் சங்கரன் என்பதாகும். தந்தையார் பெயர் தாமோதரத்தேவர். தாயார் பெயர் பேச்சி அம்மாள்.

தூத்துக்குடி உப்புப் பண்டக சாலை ஒன்றில் கணக்கராகப் பணிபுரிந்து வந்த இவரது தந்தை தமிழ்ப் புலமை மிக்கவர். மேலும் 'இராமாயணப் புலவர்' எனும் சிறப்புப் பெயரும் பெற்றவர். சங்கரதாசர் தமது தொடக்கக் கல்வியை தந்தையாரிடமே பெற்றார். பின்னர் அக்காலத்தில் 'புலவரேறு' என அறிஞர்களால் போற்றப்பட்ட வண்ணச் சரபம்' பழனி தண்டபாணி சுவாமிகளிடம் பாடம் கேட்டுத் தமிழ்ப புலமையைப் பெருக்கிக்கொண்டார். சுவாமிகளின் சந்தப்புலமைக்கு வித்திட்டவர் தண்டபாணி சுவாமிகளே எனலாம். இதே காலத்தில்தான் சங்கரதாசரின் நெருங்கிய நண்பராக விளங்கிய உடுமலைச்சரபம் முத்துசாமிக் கவிராயரும் சகமாணவராகத் தமிழ் பயின்றார்.

'சுவாமிகள் தாம் இயற்றிய 'பழனித் தண்டபாணிப் பதிகத்தில், 'ஞானப்பழத்தைப் பிழிந்து' எனத் தொடங்கும் புகழ் பெற்ற நான்காவது பாடலில்,

"ஆசானப்ப னன்னையா மென்னவு மெண்ணினேன்
தருவையருள் பழனிமலையில்
சந்ததம் குடிகொண்ட சங்கரன் கும்பிடும்
தண்டபாணித் தெய்வமே"

★ தூத்துக்குடிக்கு அருகில் உள்ள காட்டுநாயக்கன்பட்டி என்னும் சிற்றூரில் பிறந்தார் என்றும் ஒரு தகவலுண்டு, இவர் தந்தையார் பணிநிமித்தம் குடும்பம் தூத்துக்குடியில் குடியேறியது.

என்று குறிப்பிடுகிறார். சுவாமிகளின் குரு பக்தியை வெளிப்படுத்தும் அடிகளாக இவற்றைக் கொள்ளலாம். 'சங்கரன்' என்பது சிவபெருமானையும், சங்கரதாசையும் குறிக்கும். "தண்டபாணி என்பது சிவபெருமானால் வணங்கப்பட்ட பழனிமுருகனையும், சங்கரதாஸ் சுவாமிகளால் வணங்கப்பட்ட அவரது ஆசான் பழனி தண்டபாணி சுவாமிகளையும் குறிக்கும்."[3] இவ்வாறு இருபொருள்பட இவ்வரிகள் சுவாமிகளின் இலக்கியப் புலமைக்குச் சிறந்த சான்றாக அமைகின்றன. தமது பதினாறாவது அகவையிலேயே வெண்பா, கலித்துறை, இசைப்பாடல்கள் ஆகியனவற்றைப் படைக்கும் ஆற்றலைப் பெற்றிருந்தார் சுவாமிகள்.

நாடகப் பணி :

தந்தையைப் போன்றே சுவாமிகளும் உப்புப் பண்டகசாலை ஒன்றில் கணக்கராக வாழ்க்கையைத் தொடங்கினார். இயற்கையிலேயே தம்முள் விளைந்திருந்த கலைத்திறனாலும், தமிழப் புலமைபாலும் கணக்கர் பணியைத் தொடர மனமின்றித் தமது இருபத்து நான்காம் அகவையில் நாடகத்துறைக்குள் அடியெடுத்து வைத்தார். சுவாமிகள் நாடக உலகிற்குள் புகுந்த 1891–ஆம் ஆண்டு தமிழ் நாடக வரலாற்றறிஞர்களால் மிகவும் உன்னதமாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. தமிழ் நாடகத்தின் ஒரு விடியலாக இந்நிகழ்ச்சியைக் குறிப்பிடுவர்.

இராமுடு அய்யர், கல்யாணராமய்யர் ஆகிய இருபெரும் நாடகக் கலைஞர்கள் நடத்திவந்த நாடக சபையில் முதன்முதலில் நடிகராகச் சேர்ந்தார். இரணியன், இராவணன், எமதர்மன், சனீஸ்வரன் போன்ற வேடங்களில் நடித்துப் பெரும் புகழ்பெற்றார். சிறிதுகாலத்தில் தமது பெரும்புலமையாலும், திறமையாலும் நாடக ஆசிரியராக உயர்ந்தார்.

சாமி நாயுடு என்பாரின் நாடக சபையில் ஆசிரியராகப் பணி புரிந்ததுடன் நாடகங்களில் சூத்திரதாரியாகவும் நடித்துப் புகழ் பெற்றார்.

மான்பூண்டியாபிள்ளையின் தொடர்பு :

நாடகப் பணியிலும், வாழ்விலும் வெறுப்புற்று துறவுக்கோலம் பூண்டுத் தலயாத்திரை மேற்கொண்டார். இதன் காரணமாகவே அதுமுதல் சங்கரதாஸ்

சுவாமிகள் என்றழைக்கப்பட்டு இன்றுவரை தமிழ் நாடக உலகில் சுவாமிகள் என்ற பெயராலேயே வழங்கப்பட்டு வருகிறார்.

தலயாத்திரையின் இறுதியில் புதுக்கோட்டைக்கு வந்து தாள மா மேதையான மான்பூண்டியாபிள்ளை அவர்களைச் சந்தித்தார். இச்சந்திப்பு சுவாமிகளின் வாழ்க்கைக்கும், தமிழ் நாடக உலகிற்கும் ஒரு திருப்பு முனையாக அமைந்தது எனலாம்.

“கஞ்சிராவில் மட்டும் மேதையன்று மான்பூண்டியா பிள்ளை. வண்ணம் பாடுவதில் வல்லவர். சரமாரியாகச் சந்தம் பொழிவார். இவரிடம் சுவாமிகள் சந்தக் குழிப்புகளிலே காணப்படும் தாளவகைகளையும், நுணுக்கங்களையும் கற்றுக் கொண்டார். சுவாமிகளின் தத்துவ அறிவைக் கண்டு மான்பூண்டியாபிள்ளை அவரை மகன்மை கொண்டார். சுவாமிகளைச் சந்தங்கள் பாடச் சொல்லிக் கஞ்சிரா மாமேதை தாமே வாசித்துக் களிப்பார்.” [4] சுவாமிகளுடைய நாடகப் பாடல்களில் சந்தங்களும், வண்ணங்களும் பின்னிப் பிணைந்துள்ளமைக்குப் பிள்ளையவர்களிடம் பெற்ற பயிற்சியே காரணமெனக் கருத வாய்ப்புண்டு. சில ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் “மான்பூண்டியா பிள்ளையவர்களின் வற்புறுத்தலுக்கிணங்கவே சுவாமிகள் மீண்டும் நாடகப் பணிக்கு வந்தார்” என்பார் அவ்வை தி.க. சண்முகம் [5].

மீண்டும் நாடகப் பணி :

சில ஆண்டுகளுக்குப் பின் மீண்டும் நாடகப் பணிக்குத் திரும்பிய சுவாமிகள் அல்லி பரமேஸ்வரய்யர், வள்ளி வைத்தியநாதய்யர் ஆகியோர் நடத்தி வந்த நாடக சபைகளிலும், பின்னர் அந்நாளில் புகழ்பெற்ற கலைஞரான பி.எஸ். வேலுநாயரின் ‘சண்முகானந்த சபை’ யிலும் நாடக ஆசிரியராக விளங்கினார்.

பின்னர் 1910–ஆம் ஆண்டில் ‘சமரச சன்மார்க்க நாடக சபை’ எனும் பெயரில் தாமே சொந்தமாகத் துவக்கி சில ஆண்டுகள் நடத்தினார். இச்சபையில்தான் தமிழ் நாடகமேடையின் பேரரசன் எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவும் அவருடைய சகோதரர்களும் பயிற்சி பெற்றுச் சிறந்தனர். மதுரை மாரியப்ப சுவாமிகளும் இங்குதான் பயிற்சி பெற்றார்.

பாலர் நாடகசபை (பாய்ஸ் கம்பெனி) சகாப்தம் :

"தமிழ் நாடக மேடையில் 1916–ஆம் ஆண்டளவில் மற்றும் ஒரு புரட்சி ஏற்பட்டது."[6] புகழ்பெற்ற பெரும் கலைஞர்கள் கட்டுப்பாடின்றியும், தரங்கெட்ட முறையில் பேசவும், வரம்பில்லாமல் பாடவும் தொடங்கினார்கள். தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களிடையே ஒழுக்கத்தையும், சுயக்கட்டுப்பாட்டையும் ஏற்படுத்தி நாடகக் கலையைச் சீரழிவிலிருந்து மீட்பதற்காக சுவாமிகள் சிறுவர்களைக் கொண்ட நாடகக் குழுவினை உருவாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டார். இதன் விளைவாகத் தொடங்கப்பட்ட ஜெகந்நாத அய்யர் என்பாரின் 'பாலமீனரஞ்சனி சஞ்கீத சபை' என்னும் சிறுவர் நாடகக் குழுவில் தாமே ஆசிரியரானார். தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஒரு புரட்சியையும், மறுமலர்ச்சியையும் ஏற்படுத்திய 'பாய்ஸ் கம்பெனி சகாப்தம்' அன்றுமுதல் தொடங்கியது.

1918–ஆம் ஆண்டு மதுரையில் 'ஸ்ரீ தத்துவ மீனலோசனி வித்துவ பால சபா' என்ற சிறுவர் நாடகக் குழுவைத் தாமே தொடங்கினார். இக்குழுவில் அவ்வை தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் நால்வரும் சேர்ந்து பயிற்சி பெற்றனர்.

"1921–ஆம் ஆண்டின் இறுதியில் சுவாமிகள் பக்கவாத நோயினால் பீடிக்கப்பட்டு வலதுகால் வலதுகை முடக்கப்பட்டு வாயும் பேச முடியாத நிலை ஏற்பட்டது. இந்த நிலையிலிருந்தபோதும் சுவாமிகள் நாடகப் பணியிலிருந்து ஓய்வெடுத்துக் கொள்ளவில்லை. நாடக அரங்கிற்கு வந்து திரை மறைவில் ஒரு சாய்வு நாற்காலியில் படுத்தவாறே அவ்வப்போது கைகளால் சைகை காட்டித் தமது ஆசிரியப் பொறுப்பை நிறைவேற்றி வந்தார்".[7]

நாடகப் படைப்புகள் :

சுவாமிகளின் நாடகங்களைப் பற்றிய எண்ணிக்கை குறித்து மிகச் சரியான தகவல் இன்னும் கிடைக்கப் பெறவில்லை எனலாம். சுவாமிகளின் மாணவரான அவ்வை தி.க. சண்முகம் அக்காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகங்கள் பலவும் சுவாமிகளால் எழுதப்பட்டவை என்று குறிப்பிடுகிறார். சுவாமிகளால் இயற்றப்பட்ட 68 நாடகங்களின் பெயர்ப்பட்டியல் ஒன்று சுவாமிகளுடைய மாணவர் சித்திரத்தேவர் என்பாரின் பேரன் கொடுத்ததாக முதுபெரும் இசை நாடக நடிகர் பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் மூலம் இந்நூலாசிரியருக்கு கிடைத்தது. ★

★ (பட்டியல் காண்க : "தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்', பக். 217, 218)

இதேபோன்று 1891 முதல் 1940 வரை சுவாமிகளின் நாடகங்கள் பலவற்றை நிகழ்த்தி வந்த 69 தமிழ் நாடகக் கம்பெனிகள் அவற்றின் உரிமையாளர்கள் பெயர்களைக் கொண்ட பட்டியல் ஒன்றும் முதுபெரும் நாடகக் கலைஞர் ஏ.கே. காளீஸ்வரன் அவர்கள் மூலம் இந்நூலாசிரியர்க்குக் கிடைத்தது. ★

சுவாமிகள் காலத்தில் பல நாடக ஆசிரியர்கள் நாடகங்களைப் படைத்திருப்பினும் இன்றுவரை தமிழ்நாட்டின் தென்பகுதியிலும், வடபகுதியில் சில மாவட்டங்களிலும் கீழ்க் காணும் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றன என்பது கண்கூடு.

அவை வள்ளித் திருமணம், பவளக்கொடி, சத்தியவான் சாவித்திரி, கோவலன், பிரகலாதன், ஞானசௌந்தரி, நல்லதங்காள், மயானகாண்டம், பாமாவிஜயம், அல்லி சரித்திரம், அபிமன்யு சுந்தரி போன்ற நாடகங்கள்.

இந்நாடகங்கள் இன்றும் தமிழகத்தின் நூற்றுக்கணக்கான சிற்றூர்புறங்களில் சுவாமிகளின் மரபில் வந்த பல்வேறு இசை நாடகச் சங்கத்தினரால் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றன. இந்நாடகங்கள் யாவும் இரவு பத்து மணிக்குமேல் தொடங்கி விடியும்வரை நிகழ்த்தப் பெறுவன ஆகும். கால மாற்றத்தின் சூழலால் திரை இசையின் தாக்கம் இவற்றில் ஆங்காங்கே புகுந்திருப்பினும் சுவாமிகளின் நாடகப் பிரதியில் பெரும் மாற்றங்கள் இல்லாமலும், பெரும்பாலும் சுவாமிகளின் பாடல்களும், உரையாடல்களுமே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. திரைப்பாடல்கள் இடைச்செருகல்களாகவே அமைந்துள்ளன.

நாடகப்படைப்புகள் மட்டுமின்றி 'பழனி தண்டபாணிப் பதிகம்' மற்றும் பல தனிப்பாடல்களையும் சந்தத் தமிழில் புனைந்துள்ளார் சுவாமிகள். இவற்றில் ஒருசில மட்டுமே கிடைத்துள்ளன. இசையரங்குகளில் பாடத்தக்க கீர்த்தனைகளையும் இயற்றியுள்ளார். (எ.கா. "தாயே மீனாட்சி'. – காம்போதி இராகத்திலமைந்தது)

★ (பட்டியல் காண்க : முன்புசுட்டிய நூல், பக். 219 – 222)

இவை தவிர பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் 'மனோகரா' நாடகத்திற்கும், ஏகை சிவசண்முகம்பிள்ளை, முத்துசாமிக் கவிராயர் ஆகியோரின் நாடகங்களுக்கும் சுவாமிகள் பாடல்களை எழுதியிருக்கிறார்.

சுவாமிகளின் மாணவர்கள் :

"அக்காலத்து நாடகக் கம்பெனிகளில் பணிபுரிந்த கலைஞர்கள் பலரும் சுவாமிகளின் மாணவர்களே" [8] என்று தி.க. சண்முகம் பரவலாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அத்துடன் மாணவர்களின் பெயர்களையும் ஆங்காங்கே குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சுவாமிகளின் வருகையால் தமிழ் நாடகம் தமிழ்நாட்டில் மட்டுமின்றி இலங்கை யாழ்ப்பாணம் பகுதிகளிலும் வளர்ச்சியும், புத்துயிர்ப்பும் பெற்றது. "யாழ்ப்பாணத்தில் ஆரம்பத்தில் நாட்டுக் கூத்துக்களுடன் விலாஸ நாடகங்களே ஆடப்பட்டன. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்றோரால் இசை நாடக மரபு மிகவும் செழிப்புடன் இங்கே வளரலாயிற்று" [9] என்பர்.

1900–ஆம் ஆண்டில் சுவாமிகள் இலங்கை சென்று தமது நாடகங்களை நடத்தினார். அவ்வமயம் "மாபெரும் புலவர்கள் நிறைந்த யாழ்ப்பாணம் தமிழ்ச்சங்கத்தில் சுவாமிகளின் புலமையை ஆராயப் பல கேள்விகள் கேட்கப்பட்டன. அக்கேள்விகளுக் கெல்லாம் மிக எளிதாகச் சுவாமிகள் விடையளிக்வே அவரது முத்தமிழ்ப் புலமையைப் பாராட்டிச் சங்கத்தார் **'வலம்புரிச் சங்கம்'** ஒன்றைப் பரிசாகத் தந்து சுவாமிகளைப் போற்றினர்". [10] தமிழிருக்கும் இடமெல்லாம் சுவாமிகளின் நாடகங்களும் இருந்தன என்பது உள்ளங்கை நெல்லிக்கனி.

இறுதி நாட்கள் :

முன்னரே குறிப்பிட்டபடி 1921–ஆம் ஆண்டு இறுதியில் பக்கவாத நோயால் பீடிக்கப்பட்டிருந்த சுவாமிகளுக்குச் சென்னையில் மருத்துவ சிகிச்சையளிக்கப்பட்டும் பலனளிக்கவில்லை. இறுதியில் சுவாமிகளின்மீது மிகுந்த பற்றுக்கொண்டிருந்த அவரது மாணவர் புதுச்சேரியைச் சேர்ந்த ஜெயராம் நாயுடு★ என்பவர் சுவாமிகளை புதுச்சேரிக்கு அழைத்துவந்து இறுதிக் காலம்வரை பணிவிடைகள் செய்து காத்துவந்தார்.

★ மறைந்த கம்யூனிஸ்டு தலைவர் புதுச்சேரி வி. சுப்பையா அவர்களின் தாய்மாமன் ஜெயராம் நாயுடு ஆவார்.

ஏறத்தாழ முப்பது ஆண்டுகளுக்கும் மேலாகத் தமிழ் நாடகத்தையே உயிர் மூச்சாகக் கொண்டு நாடகத்தையும், நாடகக் கலைஞர்களையும் உன்னத நிலைக்குச் கொண்டு சென்றவர் சுவாமிகள். சந்தத் தமிழ் பெருக்கெடுத்து ஓடிய சுவாமிகளின் நாவால் தமிழைப் பேசவும் முடியாமற் போனது காலம் அவருக்குச் செய்த கொடுமையே.

தமிழ் நாடக ஆசிரியர்க்கெல்லாம் பேராசிரியராகவும், நாடகத் தந்தையாகவும், மறுமலர்ச்சியாளராகவும், விடிவெள்ளியாவும், நாடகத் தலைமகனாகவும், நாடக இமயமாகவும் ★ போற்றப்படும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 1922–ஆம் ஆண்டு நவம்பர் திங்கள் 13–ஆம் நாள் திங்கட்கிழமை இரவு 11 மணிக்கு புதுச்சேரியில் தமது இன்னுயிரை நீத்தார்.

நினைவேந்தல் :

சுவாமிகளின் பூதவுடல் புதைக்கப்பட்ட புதுவைக் கருவடிக்குப்பம் மயானத்தில் அவருடைய சீடர்கள் தஞ்சை இராமையாதாஸ், அவ்வை சண்முகம், புதுவை ஜெயராம் நாயுடு, ஆகியோருடன் கம்யூனிஸ்டு தலைவர் வ. சுப்பையா மற்றும் பிற கலைஞர்களின் உதவியுடன் ஒரு நினைவு மண்டபம் எழுப்பப்பட்டு இன்றும் பொலிவுடன் காட்சியளிக்கிறது.

தமிழகத்தின் பல ஊர்களிலிருந்தும் இசை நாடகக் கலைஞர்கள் பலரும் சுவாமிகளின் ஒவ்வொரு நினைவு நாளன்றும் புதுவையில் உள்ள அவரது சமாதியில் அஞ்சலி செலுத்துகின்றனர்.

சுவாமிகள் மறைந்தது முதல் பல்லாண்டுகள் ஒவ்வொரு நினைவு நாளன்றும் ஜெயராம் நாயுடு அஞ்சலி செலுத்தியும், ஏழைகளுக்கு அன்னதானம் செய்தும் வந்தார். அவரைத் தொடர்ந்து ‘கலை இலக்கியப் பெருமன்ற’த்தின் புதுச்சேரி கிளையினர் நினைவு விழாவும், அன்னதானமும் செய்து வருகிறார்கள். கடந்த சில ஆண்டுகளாக தமிழ்நாடு முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்கத்தின் புதுவைக் கிளையும் சுவாமிகளின் நினைவைப் போற்றும் வகையில் பல ஆக்கப்பூர்வமான பணிகளைச் செய்து வருகின்றனர்.

★ ‘நாடக உலகில் இமயமலை’ என்பார் கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் காண்க : ‘தமிழ் நாடக மலர்’, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1995, பக். 12–13.

ஒவ்வொரு ஆண்டும் நவம்பர் 13–ஆம் நாள் புதுவை அரசு கலைப் பண்பாட்டுத் துறையின் சார்பில் சமாதியில் அஞ்சலி நிகழ்ச்சியும், அதே மாதத்தில் ஒருவார நாடக விழாவும் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றன.

இறுதிக் காலத்தில் சுவாமிகள் புதுச்சேரியில் வசித்து வந்த ஒத்தை வாடைத் தெரு சுவாமிகளின் நினைவைப் போற்றும் வகையில் 'சங்கரதாஸ் தெரு' என்ற பெயரிட்டுப் பல்லாண்டுகளாக வழங்கி வருவதன் மூலம் சுவாமிகளின் அழியாப்புகழுக்குச் சான்றாகத் திகழ்கிறது.

தமிழ் நாடகம் உள்ளளவும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் புகழ் நீடித்து நிலை பெற்றிருக்கும் என உறுதியாகக் கூறமுடியும்.

சுவாமிகளின் கலைத்திறன்

சுவாமிகளால் படைக்கப்பட்ட நாடகங்கள் அனைத்துக்குமே உயிர்நாடியாக விளங்குவன இசையும் பாடல்களுமே. தம் தந்தையாரிடமும், வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகளிடமும் சுவாமிகள் பெற்ற கல்வியே அவரது கவித்திறனுக்கு அடிப்படையாக இருந்துள்ளது. மான்பூண்டியா பிள்ளையிடம் அவர் கேட்டறிந்த இசை நுணுக்கங்களும், தாளங்களின் நுட்பங்களும் சுவாமிகளின் ஞானத்திற்கு ஆதார சுருதியாக விளங்கியுள்ளன. இவற்றுடன் சுவாமிகள் இயற்கையிலேயே பல்வேறு புலமைகள் அமையப்பெற்றுக் கருவிலே திருவானவர் எனக் குறிப்பிடப்படுவார்.

ஆய்வு நோக்கில் காணும்போது, தமது படைப்புகளை உருவாக்குமுன் அக்காலத்திய தமிழ்க் கலைச் சூழலையும், அவர் காலத்துக்கு முந்தைய கலைவடிவங்களையும் உற்றுநோக்கி அவற்றிலிருந்து பெற வேண்டியதைப் பெற்று உள்வாங்கிக் கொண்டு செயல்பட்டுள்ளார். மிகப் பரந்த கலை நோக்குடன் செயல்பட்டு அன்றையக் காலகட்டத்திற்கான நவீன நாடகத்தைத் தமிழ் மரபு வழி நின்று தெருக்கூத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கினார். நவீனம் என்பது காலந்தோறும் மாறும் தன்மையுடையது.

‘‘மரபு தொன்மையானது. காலத்துக்குக் காலம் செழுமைப் படுத்தப்படும்போது நவீனம் ஆகிறது. பிறகு அதுவே மீண்டும் மரபாகி அடுத்த நவீனத்துக்கு வழிகோலுகிறது. இதுவே கலை இலக்கிய வடிவங்கள் எல்லாவற்றுக்குமான பொது விதி. இவ்விதிப்படியே நாடகமும். இவ்வகையில் நாடகம் பொதுவான மரபில் காலத்துக்குகந்த கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதில் நவீனத் தன்மையும், நாடக நிகழ்த்து முறைகளின் தொன்மையான உத்திகளின் மரபில் பிரச்சினைகளின் வெளிப்பாட்டுக்கு அவைகளைக் கையாள்கிற நவீனமுமே இன்றைய நாடகங்களில் நவீனம் என்று கொள்ளப்படுகிறது” [11] என்று “அரங்க ஆட்டம் – மரபும் நவீனமும்” எனும் தமது கட்டுரையில் குறிப்பிடுகிறார் அஸ்வகோஷ்.

நவீனம் பற்றிய இக்கருத்து சுவாமிகளுடைய நாடகங்களுக்கு முற்றிலும் பொருந்தக்கூடியதாக அமைகிறது. சுவாமிகளின் காலத்தோடு

இதனைப் பொருத்திப் பார்க்க வேண்டும். சுவாமிகளால் தொடங்கப்பட்ட நவீனம் நாடகத் துறையிலும், பின்னர் வந்த தமிழ்த் திரைப்படங்களிலும் 1960கள் வரையிலும் பல்வேறு கூறுகளில் சுவாமிகளின் நாடக மரபாகப் பின்பற்றி வந்ததை அடையாளம் காணமுடியும். சுவாமிகளின் நாடகச் செயல்பாடுகளை அவர் காலச் சூழலைக் கவனத்தில் கொண்டு நோக்க வேண்டும் என்பது மிகவும் முக்கியமானது. சுவாமிகளின் நாடக மரபுதான் 'ஸ்பெஷல் நாடக மரபு' என்ற பெயரிலும், பாய்ஸ் கம்பெனி என்ற பெயரிலும் விளங்கிவருகிறது என்பது ஈண்டு கவனிக்கத்தக்கது.

இனி சுவாமிகளிடம் விரவிக் கிடந்த பல்வேறு கலை நுட்பங்களை நோக்குவோம்.

இசை நுட்பம்:

சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் எல்லாம் பல்வேறு இசை வடிவங்களைப் பயன்படுத்தி அவற்றை முழுமையான இசை நாடகங்களாகவே படைத்துள்ளார். கர்னாடக இசை என வழங்கப்படும் தென்னகச் செவ்விசை, தமிழ்த் திருமுறை இசை, தமிழக நாட்டுப்புற இசை, இந்துஸ்தானி இசை (வட இந்திய இசை), மேற்கத்திய இசை என அனைத்து இசை வகைகளையும் நாடகக் காட்சிகளுக்கும், நாடகப் பாத்திரங்களுக்கும் ஏற்பச் செம்மையாக கையாண்டுள்ளார். தகவல் தொழில்நுட்பமும் அறிவியலும் வளர்ச்சி பெறாத அக்காலத்திலேயே சுவாமிகள் அனைத்து இசை வடிவங்களிலும் தேவையான அளவிற்கு நுட்பமான அறிவினைப் பெற்றிருந்தார்★ என்பது வியந்து போற்றத்தக்கது.

தென்னகச் செவ்விசையில் கிருதி, கீர்த்தனை, தரு, பதம், திபதை ஆகிய உருப்படி வகைகளிலும், தமிழக நாட்டுப்புற இசையில் தெருக்கூத்து, காவடிச்சிந்து, நொண்டிச்சிந்து, கும்மி, குறவஞ்சி, கிளிக்கண்ணி, தெம்மாங்கு, பிற சிந்து வகைகளிலும், இந்துஸ்தானி இசையில் கஜல், கீதம், பஜன் போன்றும், கீர்த்தனைகள், தருக்களில் இந்துஸ்தானி பண்களைப் பயன்படுத்தியும் தமது இசை நுட்பத்தை வெளிப்படுத்தியுள்ளார் சுவாமிகள்.

★ விளக்கம் காண்க : 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்'.

காவடிச் சிந்தின் தந்தையென அழைக்கப்படும் சென்னிகுளம் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச் சிந்துப் பாடல்கள் அனைத்தின் வர்ண மெட்டுகளிலும் நாடகக் காட்சிகளுக்கேற்ப மிகவும் பொருத்தமாகப் பயன்படுத்திப் பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார்.

தமிழ்த் திருமுறை இசையில் அனைத்து வகை விருத்தப்பாக்கள், இசைப்பாக்கள், வண்ணங்கள், சந்தப் பாக்கள், சந்தவிருத்தங்கள், தேவாரம், திருவாசகம், திருவருட்பா போன்ற பாவகைகளின் வர்ணமெட்டுகள் எனப்பல வகையான இசை உருக்களை சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பரவலாகக் காணமுடியும்.

மேற்கத்திய இசையை 'இங்கிலிஷ் நோட்' எனும் பெயரில் பயன்படுத்தியுள்ளார். (எ.கா. 'திவ்யபுருஷர் நீர்யார்' – சத்தியவான் சாவித்திரி)[12] சங்கராபரணம், பெஹாக், கீர்வாணி போன்ற இராகங்களின் சுரங்களைக் கொண்டு இந்த இசை வடிவங்கள் அமைக்கப்பட்டிருப்பது இசையமைப்பில் ஒரு சிறந்த உத்தி முறையாகும். இந்த உத்தி முறை பின்னர் செவ்விசையரங்குகளிலும் (மதுரை மணி அய்யர் இங்க்லிஷ் நோட்) பின்னர் வந்த தமிழ்த் திரைப்படங்கள்* பலவற்றிலும் பின்பற்றப்பட்டன என்பதும் உண்மையாம். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலேயே நமது புராணங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகங்களில் இத்தகு மேற்கத்திய இசை வடிவங்களை சுவாமிகள் கையாண்டுள்ளார் என்பதை உற்றுநோக்க வேண்டும். இவை யாவும் தமிழ் நாடக இசை மரபு வழி நின்று சுவாமிகள் உருவாக்கிய நவீன உத்திகளாகும்.

இசையில் மிக முக்கியப் பங்குவகிக்கும் தாளத்திலும் மேதையாக விளங்கியவர் சுவாமிகள். நாடகத்தின் மிக முக்கியமான கூறுகளில் ஒன்றான உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கு சுவாமிகள் பண்களை மட்டும் துணை கொள்ளாமல் மாறுபட்ட தாளங்கள், தாள நடைகள் ஆகியனவற்றையும் மிகவும் பக்குவமாகவும், திறமையுடனும் கையாண்டுள்ளார். தர்க்கப் பாடல்களின் ஊடே

---

* (எ.கா.) உத்தமபுத்திரன் – பாடல் : யாரடி நீ மோகினி இசை : ஜி. இராமநாதன்.
தில்லானா மோகனாம்பாள் – நாதஸ்வரத்தில் மேற்கத்திய இசை.
படத்தின் இசையமைப்பாளர்கள் பாய்ஸ் கம்பெனி மரபைச் சேர்ந்தவர்கள்.

நிகழும் தாளநடை மாற்றங்கள் உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கு மிகவும் துணை புரிவன. ★ (எ.கா. 'வீட்டிற்குரித்தான' – ஞானசௌந்தரி[13])

தமிழிசையில் மட்டத் தாளங்கள் எனப்படும் ஆதி, ரூபகம், ஏகம் ஆகிய தாளங்களையும், சாய்ப்புத் தாளங்கள் எனப்படும் மூன்றன் சாய்ப்பு (திச்ரசாபு), ஐந்தன் சாய்ப்பு (கண்டசாபு), ஏழன் சாய்ப்பு (மிச்ரசாபு) ஆகிய தாளங்களையும் சிறப்புறக் கையாண்டுள்ளார் சுவாமிகள். மேலும் தாள நடைகளில் மூன்றன் நடை, ஐந்தன் நடை, ஏழன் நடை ஆகியனவற்றையும், விளம்ப நடை, வார நடை, கூடை நடை, திரள் நடை எனும் தாளத்தின் கால அளவைகளையும் பயன்படுத்துவதன் மூலமும் வீரம், மகிழ்ச்சி, துக்கம் எனப் பல்வேறு உணர்ச்சிகளை வெளிக்கொணர முடியும் என்பதனை சுவாமிகள் தமது படைப்புகளின் மூலம் நிறுவியுள்ளார். எடுத்துக்காட்டாக, சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் இடம் பெறும் போர்க்காட்சி, எமன் தோன்றும் காட்சிகள், பிரகலாதன் நாடகத்தில் இரணியன் தோன்றும் காட்சிகள் ஆகியவற்றில் இடம் பெற்றுள்ள பாடல்களின் தாள நடைகள் இதனை நன்கு உணர்த்துவன.

எழுத்தாற்றல் :

சுவாமிகளின் எழுத்தாற்றலுக்குச் சான்று பகர்வன அவர்தம் படைப்புகளேயாம். இருப்பினும் சுவாமிகளின் முதன்மையான மாணவர்களுள் ஒருவரான அவ்வை தி.க. சண்முகம் அவர்கள் தரும் கீழ்க்காணும் செய்தி சுவாமிகளின் ஆற்றலுக்குக் கட்டியம் கூறும்.

"அன்று மாலை சுவாமிகள் புத்தகக் கடைக்குச் சென்று 'அபிமன்யு சுந்தரி' அம்மானைப் பாடல் பிரதியொன்று வாங்கிவந்தார். இரவு சாப்பாட்டுக்குப் பிறகு ஒரு 'அரிக்கன்' விளக்கை அருகில் வைத்துக் கொண்டு எழுதத் தொடங்கினார். மறுநாள் பொழுது விடிந்து நாங்கள் எழுந்தபோது சுவாமிகள் நிம்மதியாக உறங்கிக் கொண்டிருந்தார். அவரது படுக்கையருகே அபிமன்யு நாடகம் மங்களப் பாட்டுடன் முடித்து வைக்கப் பட்டிருந்தது.

இது வெறும் கட்டுக் கதையன்று ; உயர்வு நவிற்சியுமன்று. கண்கண்ட உண்மை.

★ விளக்கம் காண்க : 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்'.

நூற்றுக்கு மேற்பட்ட பாடல்கள்! அதற்கேற்ற உரையாடல்கள்! ஆரம்பத்திலிருந்து முடிவு வரை அடித்தல் திருத்தல் கிடையாது. ஒரு புத்தகத்தைப் பார்த்து நகல் எடுக்கும் வேலையைக் கூட இவ்வளவு விரைவாகச் செய்ய முடியாது. கற்பனையாக நான்கு மணிநேரம் நடைபெறக் கூடிய ஒரு நாடகத்தையே எழுதிமுடித்து விட்டார் சுவாமிகள்". [14]

சுவாமிகளின் நாடகங்களை கலைக்கண் கொண்டும், அவர் காலச் சூழலை அடிப்படையாகக் கொண்டும் நோக்குவோர்க்கு அவர்தம் படைப்பாற்றலும், எழுத்தாற்றலும் தெள்ளென விளங்கும்.

நாடக ஆக்கத்திறன் :

தமது நாடகங்களை அழியாத் தன்மை பெற்றவைகளாகப் படைத்த சுவாமிகள் அதற்குத் தெருக்கூத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தாலும் அதனை மட்டுமே முழுமையாகப் பின்பற்றவில்லை. இலங்கை நாடகத் தமிழறிஞர் கலாநிதி. சி. மௌனகுரு கூத்தின் வளர்ச்சி பற்றிக் கூறும் கருத்துக்கள் இதனை உறுதிப்படுத்தும்.

"கூத்து புதிய தோற்றம் பெறும் பொழுது தனக்கெனச் சில புதிய அம்சங்களையும் பெறுகிறது. அவற்றுள் ஒன்று அது பெற்ற கர்நாடக இசையாகும். அதேவேளை கர்நாடக இசையைப் பிரதானமாகவும், இங்கிலிஷ், இந்துஸ்தானி மெட்டுகளை இடைஇடையேயும் கொண்டும் புதிய வடிவமாக வளர ஆரம்பிக்கின்றது. சுருங்கச் சொன்னால் தமிழர் மத்தியில் வழங்கிய கூத்திினின்று வெளியிலிருந்து வந்து புகுந்த நாடக வடிவங்களையும் உள்வாங்கிக் கொண்டு விட வேண்டியதை விட்டுப்பெற வேண்டியதைப் பெற்று அக்காலத்திற்குரிய நாடக வடிவம் உருவாகியது". [15]

மேலும், "சுவாமிகளுடைய நாடகங்களுக்கு முன்னோடி தெருக்கூத்தே" எனும் முனைவர் அறிவுநம்பியின் கருத்தும் இவ்விடத்து கவனிக்கத் தக்கதாகும். "தமது நாடகங்களுக்கான கதைகளை தெருக்கூத்துகளிலிருந்தே எடுத்தாண்டிருக்கிறார் சுவாமிகள். முழுவதும் பாடல் வடிவினதாய அமைப்பும், பாத்திரங்கள் மறைவிலிருந்து கொண்டு, தம்மைத் தாமே அறிமுகம் செய்து கொண்டு மேடையில் தோன்றும் நுழைவுப், பாடல் வரிகளைப் பின்பாட்டாகப் பாடும், பிறவும் சங்கரதாசர் தெருக்கூத்திலிருந்து பெற்ற பாணிகள்". [16]

"சங்கரதாசரின் இந்த உத்திமுறைகள் தெருக்கூத்திலிருந்து பின்பற்றப்பட்டது என்று கூறுதல் கூடாது. நம்நாட்டில் இளங்கோவடிகள் காலத்திற்கு முன்பே நாடகத் திரையை முன்னர் போட்டு திரைக்குப் பின்பிருந்து பாடுகின்ற நீண்ட ஓர் உயர்தனிச் செவ்விசைப் பாடலை இரண்டு களைச்சவுக்கத்தில் (முதல்நடை) பாடுவார்கள்", ★

ஏறத்தாழ ஒரு நூற்றாண்டு கடந்தும் சுவாமிகள் இயற்றிய வள்ளித் திருமணம், பவளக்கொடி, சத்தியவான் சாவித்திரி, அபிமன்யு சுந்தரி, கோவலன், ஞானசௌந்தரி, பாமா விஜயம், நல்லதங்காள், அல்லி சரித்திரம், அரிச்சந்திர மயான காண்டம், பிரகலாதன் போன்ற நாடகங்கள் நூற்றுக்கணக்கான இசை நாடகக் கலைஞர் குழுக்களால் இன்றளவும் தமிழகத்தின் எண்ணற்ற சிற்றூர்ப் புறங்களில் நிகழ்ந்து வருவதன்மூலம் சுவாமிகளின் நாடகப் படைப்புத்திறனை உணரலாம். இதற்கு அடிப்படைக் காரணமாக விளங்குவது அவர் உருவாக்கிய மரபு வழிப்பட்ட நவீனத்துவமே என்பதையும் உணரலாம்.

சுவாமிகளின் படைப்புகளில் அவருடைய முற்கால, சமகால அரங்கக் கலை மற்றும் பிற நிகழ்த்துக் கலைவடிவங்களின் தாக்கங்கள் வெகுவாக உள்வாங்கப்பட்டு சுவாமிகளின் நாடக ஆக்கத்திறன் மூலம் புத்துருவாக்கம் பெற்றுள்ளன. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் இசைநாடக வரலாற்றில் ஒரு திருப்புமுனையை ஏற்படுத்திய அருணாசலக் கவிராயரின் 'இராம நாடகம்' (கீர்த்தனை நாடகம்), பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் வெளிவந்து நாடகம், இசை, இலக்கியம் என மூன்று துறைகளிலும் தமிழ் வரலாற்றில் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய கோபால கிருஷ்ணபாரதியின் கீர்த்தனை நாடகமான 'நந்தன் சரித்திரம்' ஆகிய இரு நாடகங்களும் சுவாமிகளின் படைப்புகளில் பெரும் தாக்கத்தைச் செலுத்தியிருக்கின்றன.

இவை தவிர தமிழ் நாடகங்களில் பெரும் சீர்திருத்தங்கள் ஏற்பட வழிகோலிய பார்சி நாடகங்கள், ஆங்கில வழிப்பட்ட கிறித்துவமதப் பிரச்சார நாடகங்கள், கதாகாலட்சேபங்கள், செவ்விசை அரங்குகள் என அனைத்து நிகழ்கலை வடிவங்களையும் உற்றுநோக்கி, அவற்றின் சிறப்பியல்புகளை உள்வாங்கிய நிலையில் தமது நாடகப் பிரதிகளை சுவாமிகள் உருவாக்கினார். சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பல்வேறு வகையிலான வர்ணமெட்டுகள் காணப்படுவதற்கு அவர்தம் உற்றுநோக்கும் திறனே மூலமாக விளங்குகின்றது.★★

★ உரையாடலில் வீ.ப.கா. சு. விடமிருந்து பெறப்பட்டது. நாள் – 27–10–02.

★★ விளக்கம் காண்க : 'சுவாமிகளின் படைப்புகளில் பிற அரங்கக் கலை வடிவங்களின் தாக்கங்கள்' – "தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்', பக். 20–28.

தமது படைப்புகள் பற்றி சுவாமிகளின் கருத்தை இங்கு அறிந்து கொள்வது மேலும் துணைபுரியும்.

"ஒரு கதையின் வரலாற்றைத் திரை, உடை, நடை, பாவனையாலும், இனிய கீதங்களாலும், இடத்திற்குத் தகுந்தபடி வசனத்துடன் இயற்கையாக நடத்தப்படுவதே நாடகம்.

என்னால் வரையப் பெற்ற ஒவ்வொரு சரித்திரங்களிலும், இடத்திற்குத் தகுந்தபடி பல வர்ணமெட்டுகளைத் தெரிந்தெடுத்து இராக தாளத்துடனும், அநேக முதுமொழிகளைக் காட்டி சொற்சாதுர்யத்துடனும், நீண்ட அனுபவத்துடனும் வரையப் பெற்றவை என்பது நான் சொல்லாமலே விளங்கும்.

தமிழ் நாட்டிலுள்ள நடிகர்கள் மிகுதியாகப் பாடும் பாடல்களெல்லாம் என்னால் இயற்றப் பெற்றவைகளே. சில பாடல்களுக்கு வர்ணமெட்டுக்களே குறித்திருக்க மாட்டேன். ஏனென்றால், அவைகளெல்லாம் புதிதாக என்னால் கற்பனை செய்யப்பட்டவைகளே. எல்லாப் பாடல்களும் அடிக்கடி பாடக்கேட்பதே ".[17] இவ்வாறு 'பவளக்கொடி சரித்திரம்' நாடக முன்னுரையில் குறிப்பிடுகிறார் சுவாமிகள்.

சுவாமிகளின் நாடகப் பிரதிகளைப் படிப்போர் இச்சிறப்புகளை உணர முடியும். நாடகங்களில் ஆங்காங்கே சங்க இலக்கியங்கள், (பாட்டு, தொகை, கணக்கு நூல்கள்) முதுமொழிகள், திருமூலர், பட்டினத்தார், தாயுமானவர், வள்ளலார், பிற சித்தர்கள் போன்றோரின் பாடல் வரிகள் காணப்படும். அவை நாடகக் காட்சிகளுக்கு மிகவும் பொருந்தும் வகையில் இடம் பெற்றிருக்கும். சுவாமிகளின் புராண நாடகப் பாத்திரங்கள் திருக்குறளை ஆங்காங்கே கூறுவதைக் காணமுடியும்.

புதிய உத்திகள் :

இவ்வாறு நாடக ஆக்கத்தில் தமது இசை நுட்பம் மட்டுமல்லாது எழுத்தாற்றலையும், இலக்கிய அறிவையும் பயன்படுத்தியதோடு பல்வேறு நவீன நாடக உத்தி முறைகளையும் தமிழ் நாடகத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தியவர் சுவாமிகள்.

நாடகப் பிரதியை உருவாக்குதல், திரை அமைப்பு, பாத்திரங்கள் அறிமுகம், ஆர்மோனியம், பின்பாட்டு, ஒப்பனை, பலவேறு இசைவடிவங்கள் என நாடகத்தின் அனைத்துக் கூறுகளிலும் புதிய உத்திமுறைகளைப் பயன்படுத்தி தமது நாடக சகாப்தத்தைத் துவக்கி வளப்படுத்தியவர் நம் சங்கரதாசர்.

சங்கரதாசரின் சந்த மரபு

தமிழிலக்கிய வரலாற்றை நோக்குங்கால் புலவர் பெருமக்கள் பலரும் தமது படைப்புகளில் தத்தமது தனித்தன்மைகளைப் (Individual style of writing) பதிவு செய்திருக்கின்றனர். ஒருசிலர் தமிழின் வண்ணங்களையும், சந்தங்களையும் மிகத் திறமையுடன் பயன்படுத்தித் தமது கவித்திறனை வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். 'வெண்பா' என்று சொன்னதும் நம் நினைவிற்கு வருபவர் புகழேந்திப் புலவர். இதேபோன்று தமிழில் சந்தமென்று சொன்னவுடன் நம் நினைவிற்கு வருபவர்கள் ஞானசம்பந்தரும் அருணகிரிநாதரும் ஆவர். இதன் காரணமாகவே ஞானசம்பந்தரைக் குறிப்பிடும்போது "சந்தமாமறை தந்தவர்" (பெரியபுராணம். சம். 372) என்றும், "சந்தமுத்தமிழ் விரகராம் சண்பையர் தலைவர்" (பெரியு.பு.சம். 507) என்றும் மேலும் பலவற்றானும் போற்றிப் புகழ்கிறார் சேக்கிழார் பெருமான்.

அருணகிரி நாதரை 'சந்தப் பாவலப்பெருமான்' என்றே தமிழுலகம் போற்றி வருகிறது. இத்தகு புகழ்சால் மரபின் தொடர்ச்சியாக பிற்காலத்தில் பத்தொன்பது இருபதாம் நூற்றாண்டுகளில் தோன்றி சந்தத் தமிழுடன் இணைத்துப் போற்றப்பட்டவர்கள் வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகளும் அவர்தம் மாணவர் சந்தமார் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும் ஆவர். சம்பந்தரும் சந்தமும் போல, அருணகிரியாரும் சந்தமும் போல சங்கரதாசரும் சந்தமும் என தமிழ்ச் சந்த வரலாறு தொடர்ந்து கொண்டிருக்கிறது என உறுதியாகக் கருதலாம்.

சங்கரதாசரின் சந்தப் பாடல்கள் பலவற்றிலும் சம்பந்தர் பாடிய திருத்தாளச்சதி மற்றும் பலவகைச் சந்தப்பாடல்களின் அடையாளங்களைக் காணமுடியும். அதேபோன்று அருணகிரியாரின் திருப்புகழை யொட்டிப் பல பாடல்களை நாடகங்களில் மட்டுமின்றி தனிப்பாடல்களாகவும் புனைந்துள்ளார் சுவாமிகள். அவற்றைப் பின்வரும் இயல்களில் விளக்கமாகக் காணலாம். சுவாமிகள் பின்பற்றிய சந்தமரபு குறித்து அவர்தம் பாடல்களிலிருந்தே உணரமுடிகிறது.

பதினைந்தாம் நூற்றாண்டினரான அருணகிரிநாதர் தம்முடைய குருவாகவும், ஆண்டவராகவும் ஏழாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ஞானசம்பந்தரைப் போற்றுகின்றார். சம்பந்தரைப்போல அமிர்தமயமான சொற்றொடர்க் கவிகளைப் பாட அருளும்படி முருகப் பெருமானை வேண்டுகிறார்.

"புவியதனில் பிரபுவான புகலியல் வித்தகர் போல
அமிர்தகவி தொடைபாட அடிமைதனக் கருள்வாயே"
(திருப்புகழ். 242)

சம்பந்தர் பாடிய வண்ணங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு பல்வேறு திருப்புகழ்ப் பாடல்களை இயற்றியுள்ளார்.

எ.கா. : "நிராமய பராபர புராதன (சம். 3 : 67 : 6)
நிராமய புராதன பராபர வராம்ருத (திருப்புகழ். 352)

அருணகிரிநாதர் சம்பந்தரைப் போற்றியது போன்றே சங்கரதாசர் தமது குருவாக அருணகிரியாரை நினைத்து போற்றுகின்றார். அவர் இயற்றிய பழனித் தண்டபாணிப் பதிகத்திலிருந்து இதனை உணரமுடியும்.

இப்பதிகத்தின்

"சீதமது மிகமருவும் கமலமலரொப்பச்
சிறந்தநின் திருவடிகளும்"

எனத் தொடங்கும் முதல் பாடலின் பின்பகுதி வருமாறு.

"போதமொரு நொடிதந்து ஜனனவினை நீக்கும்வி
பூதியப்பி சேகமுகமும்
பூண்டதாய் வருவுத்தி ராட்சமும் கண்டுநான்
போற்ற நீ என்றுவருவாய்?
தாதளவி வரியளிகள் மதுவுண்டு பண்பாடும்
தண்டலைப் பழனிமலையில்
தமிழ்முனிவ னருணகிரி பணியவருள் புரியுமொரு
தண்டபாணித் தெய்வமே !"

"பூந்தாதை நாடிவரும் வண்டுகள் அந்த மகரந்தமாகிய மதுவைபுண்டு பாடுகின்ற குளுமையான மலைச் சிகரங்களைக் கொண்ட பழனி மலையில் வீற்றிருக்கும் தண்டபாணித் தெய்வமே ! அன்று தமிழ் முனிவனான அருணகிரிக்கு இதே பழனி மலையில் அருள்புரிந்தாய் அல்லவா? அதேபோல் தமிழில் உன்னைப் பாடும் எனக்கும் இத்திருக்கோலத்தைக் கண்டு போற்றும்படியான பாக்கியத்தைத் தரும் வண்ணம் எப்போது எழுந்தருள்வாய்...?" [18] என்று கேட்கிறார் சுவாமிகள். அருணகிரியைத் தமிழ் முனிவன் என்று போற்றுகிறார்.

இப்பதிகத்தின் ஒன்பதாம் பாடலில்,

"நக்கீர ருக்கேய னுக்ரகித் திட்டநாள்
கற்கிமுகி யைக் கொன்றனை
நயமொழிசொ லருணகிரி மனமகிழ நடனமிடு
மயிலுடனு மெதிர்நின்றனை"

என்று போற்றியவர் பிறகு,

"நிற்பாடி யப்பாவெ னக்காது கேட்காத
நேர்மையென் சொல்லுமுருகா"

என்று வினவுகிறார்.

"அருணகிரிக்காகத் திருவண்ணாமலையில் பிரபுடதேவ மன்னன் முதலாகப் பல்லாயிரக் கணக்கானவர்களுக்குக் காட்சியளித்தாயே, ஆனால் நான் நின்புகழை இவ்வளவு பாடியும் காது கேட்காதவன்போல் இருக்கின்றாயே... இது என்ன நேர்மை? என்று அங்கலாய்க்கிறார் சுவாமிகள்". [19]

பதிகத்தின் பத்தாவது இறுதிப்பாடலில் சுவாமிகளே தாம் மதித்துப் போற்றிய பெரும் புலவர்களை வரிசைப்படுத்துகிறார். சுவாமிகளின் செய்யுள் மரபை தெள்ளென விளக்கும் பாடல் இது.

"ஆற்றுப் படுத்த நக்கீரனை மதிக்கிலேன்
அலங்கார மனுபூதியால்
அப்பனென முப்புவிய ரொப்பவரு மருணகிரி
யைச் சொப்ப னத்தெண்ணிலேன்

தோற்றறைந்து வயதுவரை யூமையாயுன தருள்
சுரந்துகலி வெண்பாமுதல்
சொல்லரும் பிரபந்த மெல்லாந்தரும் ஸ்வாமி
குமரகுரு பரனைநினையேன்

தேற்றுமக வற்பாவி னாற்பொரு ளுரைத்திடும்
சிற்றம் பலவ நாடியைச்
சிந்தையிற் கருதிலேன் பாடுவது மெங்ஙனம்
செப்பக்கவிப் பொருளருள்

சாற்றுறு மிடும்பன் மேறாக்கு காவடியிலே
தாங்கிவரும் பழனிமலையில்
தண்டமிழ்க் கொடைகொடுத் தண்டினோர்க் கருளுதவு
தண்டபாணித் தெய்வமே". [20]

"திருமுருகாற்றுப்படையைப் படைத்த நக்கீரன், மூவுலகிலுள்ளோரும் ஒப்புக்கொள்ளக் கூடிய கந்தரலங்காரத்தையும், கந்தரனுபூதியையும் படைத்த அருணகிரி, ஐந்து வயதுவரை ஊமையாயிருந்து பின் முருகனருள் பெற்று கந்தர் கலிவெண்பா, அற்புதப் பிரபந்தங்களையெல்லாம் மடைதிறந்த வெள்ளமாகக் கவிமழை பொழிந்த குமரகுருபரர், திருச்செந்தூர் அகவல் பாடிய சிற்றம்பலவ நாடிகள் போன்ற நின்னடியார்களை சிந்தையிற் கொள்ளாத யான் பாடுவதும் எங்ஙனம் என வினவுகிறார். எனவே எமக்கு 'செப்பக் கவிப்பொருள் அருள்க' என்று 'தண்டமிழ்க் கொடை கொடுத்து அண்டினோர்க்கு அருளுதவும் தண்டபாணித் தெய்வத்தை வேண்டுகிறார் சுவாமிகள்.

சுவாமிகளின் ஆசிரியர் வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகளும், ஞானகுருவாக விளங்கிய மான்பூண்டியாப் பிள்ளையும் அருணகிரிநாதர் மரபு வழி நின்று முருக பக்தர்களாகத் திகழ்ந்ததாலும், இயற்கையிலேயே சந்தக் கவிபாடும் திறன்மையப் பெற்றிருந்ததாலும் சுவாமிகள் ஒரு சந்தமாக்கவியாகப் போற்றப்பட்டதில் வியப்பில்லை.

இனி, சுவாமிகளின் சந்தப் புலமை குறித்து அவர் காலத்திலும், அதற்குப் பின்பும் வந்த சான்றோர்களின் கருத்துக்களை நோக்கலாம்.

வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகள் தமது மாணவர் பற்றிப் பாடிய வெண்பா :

“என்னன்புக் கேற்றோன் இசைநாட கப்புலமை
தன்னிலுயர் சங்கரதா சுப்புலவன் – வன்னமலி
கண்பாவு தோகையிற் கந்தனரு ளிற்சிறந்தோன்
வண்பா வலர்கண் மணி”. [21]

சுவாமிகள் மறைந்த சமயத்தில் தமிழ்நாட்டின் பல புலவர்களும் இரங்கற்பாக்கள் பாடியதாகவும், ஆனால் அவை பாதுகாக்கப்படவில்லை என்றும் குறிப்பிடுகிறார் அவ்வை சண்முகம்.

ஆயினும் மதுரை தமிழ்ச்சங்க வித்வான் நா. கிருஷ்ணசாமி நாயுடு ‘சதி அனுசூயா’ நாடகத்திற்கு 1926–ஆம் ஆண்டு எழுதிய முகவுரையில் கீழ்க்காணும் இரங்கற்பாவினை வெளியிட்டுள்ளார். எழுதியவர் பெயர் குறிப்பிடப்படவில்லை.

“சுந்தரராவ் முதலாகத் துலங்கனந்தன் வரை வகுத்துச் சொல்லுங்காலை
எந்தநாட கத்தலைவர் நீயின்றி நடனவரங் கேறிநின்றார்
அந்தமார்க் கண்டனுக்கன் றரனளித்த வரமுனக்கீண் டருமையாச்சே
சந்தமார் சங்கரதாஸ் சாமிநினை யாங்காணுந் தருணமென்றே”. [22]

நாயுடு அவர்கள் சுவாமிகளைப் பற்றி இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார் :

“தெற்றெனக் கூறில் ஆங்கில நாட்டுக்கு ஷேக்ஸ்பியரும், தமிழ்நாட்டுக்கு இவருந்தான் நாடகாசிரியரில் மகிமை பெற்றவர்கள் என உபமானித்துக் கூறலாம். இவர் சங்க நூல் பலவற்றினும் நன்கு பழகியவராயது பற்றி இவரது வாக்கின் போக்குகள் சொல்நயம், பொருள்நயம் பெற்ற மோனை, எதுகை முதுலியன இவர் தேடியலையாது அவை தாமாகவே இவரைத் தேடி வந்திடம் பெற்று மிளிர்கின்ற இனிமை மிகவும் வாய்ந்தன வென்பது கூறாமலே அமையும்”.

வெண்பா

“நாடகந்தான் முத்தமிழும் நன்கு விரவியநூல்
நாடகந்தான் வீடு நவில்முறை நூல் – நாடகந்தா
னேயீதென் றெண்ணாதீர் எந்தமிழீர் சங்கரதாஸ்
வாயீன்ற சொல்நுகர்வீர் வந்து”. [23]

"நாடக ஆசிரியர்களிலே மிக உயர்ந்து விளங்கியவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்று தயங்காமல் சொல்லலாம். நடை உயர்வு, பொருள் ஆழம், மிக அழகான தொடர்கள், அவற்றை இடத்திற்கு ஏற்ப அமைக்கின்ற திறன் இவையெல்லாம் இவரிடத்திலே சிறப்பாக அமைந்திருந்தன" [24] என்று கூறுகிறார் டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார்.

"தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், வாழையடி வாழையாகத் தோன்றிய அருளாளர்கள் திருமுறைச் செல்வர்களும், மணிவாசகரும், அருணகிரியாரும், வள்ளலாரும் இவர்கட்கு முன் தோன்றிய வள்ளுவன் காலந்தொட்டுத் தொடர்ந்து வந்த அறிஞர் பெருமக்களும் தந்தருளிய, கலைச் செல்வத்தின் சாற்றினை நாடக வடிவிலே மக்களுக்கு ஈந்து மகிழ்ந்தவர். ஆயிரக்கணக்கான இலக்கண இலக்கிய மரபு வழுவாத முறையில் பாடல்கள் எழுதி, அதற்கேற்ற கருத்துமிக்க வசனங்களைத் துடிப்பாக எழுதித் தந்து, தமிழ் நாடக மேடையைப் பொலிவு பெறச் செய்தவர்" [25] எனப் போற்றுகிறார் பழம்பெரும் நாடக நடிகர் கலைமாமணி டி.வி. நாராயணசாமி.

"சந்தப் பாடல்கள் இயற்றுவதிலே சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும், கண்டிராஜா, இராமாயணம் போன்ற நாடகங்களை இயற்றிய ஏகை சிவஷண்முகம் பிள்ளை அவர்களும்தான் இருபதாம் நூற்றாண்டின் நாடகப் பேராசிரியர்களில் மிகவும் சிறந்தவர்கள் ஆவார்கள்" [26] என்பார் மற்றுமொரு முதுபெரும் இசை நாடக நடிகர் கலைமாமணி எம்.கே. துரைராஜ்.

"சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தம் நாடகங்களில் பல பா வகைகளைத் திறமுடன் புகுத்தினார். வெண்பா, விருத்தம், கலித்துறை, அகவல், எண்சீர்க் கழி நெடிலடியாசிரிய விருத்தம், கண்ணிகள், நொண்டிச்சிந்து, காவடிச்சிந்து, சந்தப்பாட்டு, சித்தர் பாடல், தர்க்கப் பாடல்கள், நாட்டுப்புறப் பாடல், தாலாட்டுப்பாட்டு, கஜல், மங்களப் பாடல், இறைவணக்கப் பாடல் என்பன அவை" [27] என்று நீண்ட பட்டியலிடுகிறார் சுவாமிகள் குறித்து ஆய்வு செய்த முனைவர் செ. உலகநாதன்.

சுவாமிகளின் நாடகங்களைப் படிப்போர்க்கு இக்கூற்றின் உண்மை தெள்ளென விளங்கும். ★

★ காண்க : 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்'.

இத்தகு புலமைபெற்றிருந்த சுவாமிகள் தமது நூற்றுக்கணக்கான பாடல்கள் எதிலும் தம் பெயரைக் குறிக்கும் முத்திரையடி வைத்துப் பாடியதில்லை. 'ஞானப்பழத்தைப் பிழிந்து' ★ எனும் ஒரு பாடலில் வரும் 'சங்கரன் கும்பிடும் தண்டபாணித் தெய்வமே' என்பதை மட்டும் விதிவிலக்காகக் கொள்ளலாம். இந்த அடியில் சங்கரன், தண்டபாணி இரு பெயர்களையுமே முன்னரே குறிப்பிட்ட வண்ணம் இருபொருள் படும்படியாகக் கையாண்டுள்ளார்.

ஆனால் சுவாமிகள் காலத்தில் வாழ்ந்த மற்ற புலவர்களெல்லாம் முத்திரையடி வைத்தே எழுதி வந்தார்கள். "சுவாமிகளின் மிகநெருங்கிய நண்பரும், ஒரு சாலை மாணாக்கரும் ஆகிய உடுமலைச் சரபம் முத்துசாமிக் கவிராயர் தாம் எழுதிய இராமாயண நாடகப் பாடல்கள் சிலவற்றில், "முத்துச்சாமிசேர் சங்கரதாசா" என்று இருவர் பெயரையுமே 'முத்திரைஅடி'யாக வைத்துவிட்டார். 'இலங்காதகனம்' நாடகத்தில் அனுமான் பாடும் சிலபாடல்கள் இவ்வாறு இருவர் பெயரையும் தாங்கி நிற்கின்றன". [28]

சுவாமிகள் மறைந்ததும் கவிராயர் அவர்கள் பாடியவற்றில் உள்ள இரண்டு வரிகள் இவ்விரு பெரும் புலவர்களின் நட்பைப் பறைசாற்றும்.

"நான் சாக நீ காண வேண்டுமென
நினைத்திருந் தேன்
தான் சாக மருந்துண்ட
சங்கரதாஸ ஐயனே". [29]

இப்பாடல் வரிகளில் நான், தான் எனும் இரு சொற்களுமே சிலேடை நயத்துடன் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

இறுதியாக சுவாமிகளை வெகுவாக வெளியுலகுக்கு உணர்த்திய அவர்தம் மாணாக்கர் அவ்வை தி.க. சண்முகம் அவர்களின் கருத்தை நோக்குவது சாலப் பொருந்தும். சுவாமிகளின் சந்தப் புலமையைப் புகழந்து ஒரு நிகழ்ச்சியைப் பற்றிக் கூறுகிறார்.

"மதுரையில் ஒருநாள் புட்டுத் தோப்பிலுள்ள கம்பெனி வீட்டில் திங்கட்கிழமை பஜனை வழக்கம்போல் நடந்து கொண்டிருந்தது. சித்திரைத்

★ பழனித் தண்டபாணிப் பதிகம் – நான்காவது பாடல்.
கே.பி. சுந்தராம்பாள் பாடி உலக முழுதும் பரவிய பாடல்.

திருவிழா நடைபெறும் சமயம். இரவோடு இரவாக சுவாமி ஊர்வலம் புறப்பட்டுப் புட்டுத்தோப்புக்கு வருகிற நாள். பஜனையில் எல்லோரும் பாடிமுடித்த பிறகு, கடைசியாக சங்கரதாசரைப் பாடவேண்டுமென்று எல்லோரும் வற்புறுத்தினார்கள். "எவ்வளவு நேரம் பாடவேண்டும்?" என்று கேட்டார் சுவாமிகள். திருவாளர் பழனியாபிள்ளை அவர்கள், "சுவாமி ஊர்வலம் இங்கு வருகிறவரை பாடுங்கள்" என்றார்.

"திருப்புகழ்ச் சந்தத்தில் 'ஆண்ட சக்கரவர்த்தி' என்று பாடத் தொடங்கினார் சுவாமிகள். பாடிக்கொண்டேயிருந்தார். ஏற்கனவே நெட்டுருப் போட்டிருந்த பாடலன்று; அப்போதுதான் கற்பனையாக எழுந்த பாடல். எல்லோரும் வியப்பே வடிவாக வீற்றிருந்தனர். பாடல் முடியவில்லை. மேலும் தொடர்ந்து பாடிக்கொண்டே பரவசநிலையிலிருந்தார் சுவாமிகள். சற்று நேரத்தில் சுவாமி ஊர்வலம் வருவதை அறிவிக்கும் நாதசுர இன்னிசை கேட்டது. மேளச்சத்தம் தனது பாட்டுக்கு இடையூறாக வந்த நிலையில் பாடலை முடித்தார் சுவாமிகள். சுமார் ஒரு மணிநேரம் சுவாமிகள் பாடியதாக எல்லோரும் பேசிக்கொண்டார்கள்". [30]

இப்பாடலின் ஒரு பகுதி மட்டும் இந்நூலாசிரியர்க்குக் கிடைத்துள்ளது.★ இதோ அப்பாடல்

தாந்த தத்த தத்த – தனதன தனதன
தாந்த தத்த தத்த – தனதன தனதன
தாந்த தத்த தத்த – தனதன தனதன – தனதான

ஆண்ட சக்ர வர்த்தி – யெனுமணி முடிபுனை
வேந்தர் புத்ர வர்க்க – மனைவிய ருறவினர்
ஆந்தை கத்த லொக்க – வலறியு மழுதிட அடியோடே

ஆங்கு செத்திருக்க – வெனதுடன் மிகுசுகம்
வாய்ந்த நிற்க மெத்த – வணிதுகில் பணிகளை
யாய்ந்து கட்டி யிட்டு – மழகுசெய் தனுதினம் நிலையாக

★ பாடலைத் தந்து உதவியவர்கள் : கலைமாமணி ஏ.கே. காளீஸ்வரன்
(முதுபெரும் இசை நாடகக் கலைஞர்)
கலைமாமணி என்.எஸ். வரதராஜன்
இசை நாடக ஆசிரியர், மதுரை.

பூண்ட கெட்ட புத்தி – யினிவிட னினதருள்
சேர்ந்து சற்று நத்தி – யொலிகழு வணியிரு
பூம்ப தத்தி லுற்று – வினைபொடி படவல செயலோட

போந்து சித்ர மிக்க – வினிமைகொ டமிழ்மொழி
யோர்ந்து செப்பி நித்த – மடமட மதமிவை
போம்ப டிக்கு முத்தி – யடைநல முதவிட வருவாயே

பாண்ட வர்க்கு வெற்றி – தரரதம் விடுபவ
னேந்து சக்ர கட்க – சிலைவளை கதையரி
பாம்பி னிர்த்த மிட்ட – கருமுகின் மனமகிழ் மருகோனே

பாங்கு பச்சை யுற்ற – வுமைமயில் பொலிவுற
வாங்கு பொற்றை விற்கொ – ளரனெனு மிறையது
பாய்ந்து சத்த மிட்ட – வலைநதி முடிமிசை திகழ்பாதா

நீண்ட சத்தி பெற்று – கலபது ரகமது
தூண்டி விட்டு முட்டி – வருமசு ரர்களுயிர்
நீங்க வெற்றி வெட்டி – யமர்புரி புஜபல வதிதீரா

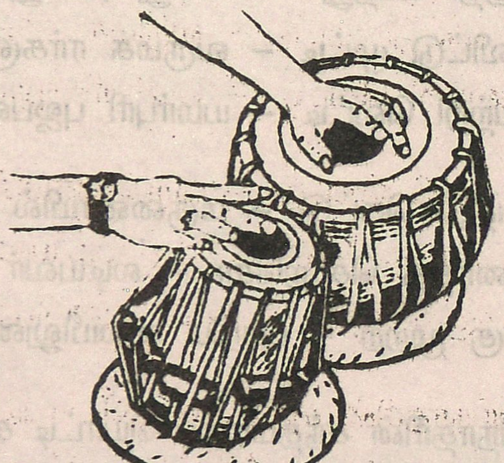
நேர்ந்த பத்தி கெட்டு – மருணையில் வருகிளி
தேர்ந்து ரைத்த சொற்சொ – லடியவர் பவநிதி
நீந்து தற்கு முற்ற – பழநிம லையிலுறை பெருமானே".

அருணகிரிநாதரின் சந்தமரபை யொட்டி சுவாமிகள் இத்திருப்புகழைப் படைத்துள்ளார் என்பதைக் கூறவேண்டியதில்லை. தண்டபாணிப் பதிகத்தில் குறிப்பிட்டிருப்பதுபோலவே இப்பாடலிலும் சுவாமிகள் மறவாமல் அருணகிரிநாதரை "அருணையில் வருகிளி"★ என்று குறிப்பிடுகிறார்.

இதுகாறும் கூறியனவற்றால் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தமிழிலக்கண இலக்கியங்களில் பெரும்புலமை பெற்றவர் என்பதும், சங்கப் புலவர்கள் தொடங்கி அவருடைய ஆசிரியர் தண்டபாணி சுவாமிகள் வரையிலான தமிழ்ப்

★ அருணகிரிநாதர் இறுதியில் கிளியுருக் கொண்டு பாடிப் பறந்து இறையடி சேர்ந்தார் என்பது புராண வரலாறு.

புலவோர், அறிஞர் பெருமக்களின் வழிநின்று, தமது தனித்தன்மையும் பளிச்செனத் தெரியும் வகையில் தமது படைப்புகளின் மூலம் தமிழ் மொழிக்கு அணி சேர்த்துள்ளார் என்பதும் உறுதியாகும். ஞானசம்பந்தர், அருணகிரிநாதர், குமரகுருபரர் என வழிவழி வந்த தமிழ்ச் சந்த மரபின் ஒரு தொடர்ச்சியாக சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் திகழ்ந்தார் என்பதில் ஐயமில்லை.



அடிக்குறிப்புகள்

1. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், 'நாடகக் கலையின் வரலாறு', ப. 73
2. அரிமளம் சு. பத்மநாபன், 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக் கூறுகள்' ப. 27.
3. மேலது ப. 2.
4. வீ.ப.கா. சுந்தரம், 'தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம்' – தொ. 2, ப. 254.
5. அவ்வை டி.கே. சண்முகம், 'தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர்', ப. 5.
6. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், 'நாடகக் கலையின் வரலாறு', ப. 74.
7. அவ்வை டி.கே. சண்முகம், மேற்சுட்டிய நூல், ப. 8.
8. அவ்வை தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை.
9. காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை , 'யாழ்ப்பாண மரபு வழி நாடகங்கள்', தமிழ் கலை விழா சிறப்பு மலர் (இலங்கை), ப. 58.
10. அவ்வை டி.கே. சண்முகம், 'தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர்', ப. 16.
11. தமிழில் நவீன நாடகம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, பக். 308 – 309.
12. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், 'சத்தியவான் சாவித்திரி', ப. 73.
13. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், 'ஞானசௌந்தரி', ப. 15.
14. அவ்வை டி.கே. சண்முகம், 'தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர்', ப. 13.
15. சி. மௌனகுரு, 'நாடகம் அரங்கியல் பழையதும் புதியதும்', பக். 36–42.
16. அ. அறிவுநம்பி, தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, ப. 236.
17. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், 'பவளக்கொடி சரித்திரம்' – முன்னுரை.
18. கே.பி. அறிவானந்தம், 'சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் தண்டபாணிப் பதிகம்', பக். 11 – 14.
19. மேலது. பக். 44 – 46.
20. மேலது. ப. 48.
21. தி.செ. முருகதாச ஐயா, 'வண்ணச் சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகள்', 'தமிழ் நாடக மலர், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, ப. 100.
22. நா. கிருஷ்ணசாமி நாயுடு, முகவுரை, 'சதிஅனுசூயா' சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை, ப. 5.

23. மேலது. ப. 6.
24. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர், ப. 51.
25. டி.வி. நாராயண சாமி, 'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்', இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்', உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, ப. 92.
26. எம்.கே. துரைராஜ், 'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்', மேலது. ப. 103.
27. செ. உலகநாதன், 'சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்', 'தமிழ் மேடை நாடக வரலாறு', உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்', சென்னை, ப. 129.
28. அவ்வை டி.கே. சண்முகம், 'தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர்', ப. 23.
29. மேலது. ப. 25.
30. மேலது. பக். 26 – 27.

இயல் – 2

தமிழும் சந்தமும்

உலகின் உயர்தனிச் செம்மொழிகளுள் ஒன்றும், மிகப் பழமையான மொழிகளுள் ஒன்றுமாகத் திகழும் தமிழ் மொழிக்கென சில தனிச்சிறப்புகள் உண்டு. அவற்றுள் ஒன்றுதான் அது பெற்றிருக்கும் சந்தம். இதன் காரணமாகவே சந்தத்தின் தந்தையாகத் திகழும் ஞானசம்பந்தர் தமிழைக் கூறும் போதெல்லாம் சந்தத்துடன் இணைத்தே போற்றுகின்றார்.

'சந்தமின் தமிழ்கள்' (சம். 1 : 114 : 11)

'சந்தமாலைத் தமிழ்' (சம். 2 : 121 : 11)

'சந்தமெல்லாம் அடிச்சாத்தவல்ல' (சம். 3 : 8 : 11)

'சந்தமாச் சொன்ன செந்தமிழ்' (சம். 2 : 9 : 11)

'சந்தமார் தமிழ் கேட்ட' (சம். 3 : 47 : 11)

'சந்தமினித் துகந்தேத்துவான்' (சம். 3 : 49 : 11)

'சந்தமே பாடவல்ல' (சம். 2 : 13 : 11)

தேவார மூவர்களில் மற்றொருவரான சுந்தரமூர்த்தி நாயனாரும், 'சந்தமிகு தண்டமிழ் மாலைகள்' (சுந். 7 : 4 : 10) என்று பாடுகிறார்.

பெரியபுராணம் பாடிய சேக்கிழார்,

'சந்தமாமறை தந்தவர்', 'சந்தமுத்தமிழ் விரகர்'

என்றெல்லாம் சம்பந்தரைப் போற்றி, 'தமிழ் மாலை சந்தவிசை', (பெரிய பு. சம். 544) என்றும் குறிப்பிடுகிறார்.

சந்தத்தையும், தமிழையும் இணைத்து ஞானசம்பந்தர் பாடியதிலிருந்து சம்பந்தர் காலத்திற்கு முன்பிருந்தே சந்தம் தமிழில் பயின்று வந்திருப்பதையும், தமிழுக்கு அழகு சேர்த்து வந்திருப்பதையும் உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

"இசைத்தமிழில் ஆளத்தி(ஆலாபனை) செய்யுமிடத்து தென்னா வென்றும், தெனா வென்றும் அல்லது 'தென்னா தெனா' என்றும் கூட்டியும் செய்யப்படும். இவ்வகை சொற்களின் திரிபுகளாகத் தன, தானா என சொற்கள் தற்போது வழக்கில் வந்திருக்கலாம். இச்சொற்கள் இசைப்பாக்களின் சந்த அமைப்பினை அறிதற்குரிய கருவியாக, இசைத் தமிழ்ப் பாடல்களுக்குரிய சந்தக்குழிப்புச் சொற்களாக இசையாசிரியர்களால் எடுத்தாளப் பெற்றுள்ளன"[1] என்பார் திருப்புகழ் சந்தங்கள் பற்றி ஆய்வு செய்த இசைப் பேராசிரியர் அங்கயற்கண்ணி.

சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில், "யாழுங் குழலுஞ் சீரு மிடறும்" (சிலம்பு. அர. 26) என்று வரும் அடிக்கு 'மிடறும்' என்பதற்கு உரைகூறும் அடியார்க்கு நல்லாரின் கூற்று இங்கு கவனிக்கத் தக்கது. "மிடறுமென்றது – சாரீர வீணையுமென்றவாறு" – எனக் குறிப்பிட்டு விளக்கும் பொழுது 'ஆளத்தி' பற்றி விளக்குகிறார். "தென்னா தெனா வென்று பாடவரே லாளத்தி மன்னா இச்சொல்லின் வகை" என்றும் ஆளத்தி செய்யுமிடத்துத் தென்னா வென்றும், தெனா வென்றும், இரண்டசையும் கூட்டி தென்னா தெனா வென்றும் பாடப்படும்" [2] என்றும் கூறுவார்.

சிலப்பதிகாரம் மங்கல வாழ்த்துப் பாடலின் கீழ்க்காணும் வரிகள் சந்த அமைப்பில் உள்ளதைக் காணலாம்.

"இருபெருங் குரவரு மொருபெரு நாளான்"
(சிலம்பு. மங்கல. 41)

சந்தம் : தனதன – தனதன – தனதன – தானா

"முரசியம்பின முருடதிர்ந்தன முறையெழுந்தன பணிலம்வெண்குடை
அரசெழுந்ததோர் படியெழுந்தன வகலுண்மங்கல வணியெழுந்தது"
சிலம்பு. மங்கல. (46–47)

சந்தம் : தனனதந்தன – தனனதந்தன – தனனதந்தன – தனனதந்தன

இதேபோன்று கானல் வரியில் காணலாகும் கீழே தரப்பட்டுள்ள முரிவரியிலும் சந்த அமைப்பு உள்ளது.

"பொழிறறு நறுமலரே புதுமணம் விரிமணலே
பழுதறு திருமொழியே பணையிள வனமலையே"
(கானல். 14)

சந்தம் : தனதன – தனதனனா – தனதன – தனதனனா

(இம்முரிவரி 14, 15, 16 என எண்ணிடப்பட்ட 3 பாடல்கள்–12 அடிகள் முழுமையும் இதே சந்தத்திலானவை) (வண்ணத்திலானவை)

வேட்டுவ வரியில் 18, 19, 20 ஆம் பாடல்கள் கீழ்க்கண்ட சந்தத்தில் அமைந்துள்ளது.

தனதன – தனதன – தனதன – தனதன

"சுடரொடு திரிதரு முனிவரு மமரரும்"

. . . .

"சந்த, வண்ண விகற்பச் சொற்களான தன, தானா, தத்த, தந்த முதலிய அசைச் சொற்கள் பல தேவாரத்திலும் காணப்படுகின்றன.

"தென்னவென்று வரிவண்டிசை செய் திருவாஞ்சியம்" (சம். 2 : 7 : 1)
"தென்னென இசைமுரல் சரிதையர்" (சம். 3 : 85 : 6)
"தேத்தெத்தா வென்னக் கேட்டர்" (திருநாவு. 4 : 32 : 10)
"தென்னாத் தெனாத் தெத்தெனா வென்றுபாடி" (சுந்த. 7 : 2 : 6)

ஞான சம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் ஆகிய மூவருமே எடுத்தாண்டுள்ளனர். முழுவதும் சந்தங்களாலான திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் சிலவற்றிலும் இது போன்ற அசைச் சொற்களைக் காணலாம். ★

'தந்ததன தான தானத் தான – முந்துதமிழ் மாலை (திருப்புகழ்–38)
'தெனன தெந்தனந் தெனனென தெனதென – என நாதம்
– கருநிறஞ்சிறந் (திருப்புகழ் – 472)

மேற்கூறியனவற்றால் சந்தம் என்பது தமிழைப் போன்றே மிகப் பழங்காலந் தொட்டே தமிழ் மொழியோடியைந்து தமிழுக்கு அணி சேர்த்து

★ விளக்கம் காண்க : இ.அங்கயற் கண்ணி, திருப்புகழ் பாடல்களிற் சந்தக் கூறுகள் 1989.

வந்திருப்பதை உணரமுடியும். இச்சந்தம் ஓசையோடு தொடர்புடையதால் இயற்றமிழைக் காட்டிலும் இசைத்தமிழிலும், நாடகத்தமிழிலும் பெரும்பங்கு வகிக்கிறது. சங்க காலப் புலவர்கள் முதல் தொடங்கி தற்காலக் கவிஞர்கள் வரை சந்தத்தை பயன்படுத்தாதவர்களே இல்லை எனக் கூறலாம்.

சந்தம் : சொற்பொருள் விளக்கம்

'சந்தம்' என்ற சொல்லுக்கு, அழகு, நிறம், செய்யுளின் வண்ணம், என்று சென்னைப் பல்கலைக் கழக அகராதி பொருள் தருகிறது. [3]

" 'சந்தம்' என்பது தமிழ்ச் சொல்; சந்திக்கும் தன்மையெனப் பொருள்படுவது. சந்தங்களில் ஓசை அலை போல மீண்டும் மீண்டும் சந்திப்பதினால் இதற்குச் சந்தம் என்று பெயர். சந்திப்பது சந்து. சந்து + அம் = சந்தம் (ஒப்பு நோக்க : சந்து < சந்தை, சந்தி, சந்திப்பு, சந்தித்தாள்)" என்று தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் கூறுகிறது. [4]

"சந்தம் என்ற தமிழ் வார்த்தை, சொல்லகராதியில் 'அழகு', 'கவியின் வண்ணம்' என்னும் பொருள்களில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது". [5]

வீரமாமுனிவர் அருளிச்செய்த சதுரகராதியிலும் சந்தம் என்ற சொல்லுக்கு அழகு, கவியின் வண்ணம், நிறம், வடிவு என்று பொருள் தரப்பட்டுள்ளது. (1928 ஆம் ஆண்டுப் பதிப்பு. பக்கம் 82)

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் அண்மையில் வெளியிட்டுள்ள தமிழ்–ஆங்கில அகராதியிலும் மேற்கண்டவாறே பொருள் தரப்பட்டுள்ளது. ★

" 'சந்தம்' என்பது தாளத்துடன் கூடிய ஓசையமைப்பு" என்கிறார் இலக்கணச்சுடர் இரா. திருமுருகன். முதுபெரும் இசைத்தமிழறிஞரும், தமிழிசை கலைக்களஞ்சிய ஆசிரியருமான வீ.ப.கா. சுந்தரம் அவர்கள் சந்தம் பற்றிக் கூறும்போது "தொல்காப்பியர் சந்தத்தை வண்ணம் என்று குறிக்கின்றார். இவர் வண்ணம் என்று கூறும் பொழுது 'ஓசையின் நிறம்' (Tonal Colour) எனப் பொருள்படுகிறது" [7] என விளக்குகிறார்.

★ J.P. Rottler, A Dictionary of Tamil and English (vol. II) International Institute of Tamil studies, 2000, P. 225.

இவ்விடத்து மண்டலபுருடர் சூடாமணி நிகண்டில். "மருவிட வண்ணஞ் சந்தம் வடிவின் பேர் செண்ணமாமே" [8] என்று குறிப்பிட்டிருப்பதை ஒப்புநோக்கலாம்.

"பாடுவல் விறலியோர் வண்ணம்" (புறநா. 152)

என்று புறநானூற்றில் வருகிறது.

மேலும் பல இடங்களில் 'சந்தம்' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ள ஞானசம்பந்தர் சில இடங்களில் "வண்ணம்" என்று குறிப்பிடுகிறார்.

"வண்ணம் மூன்றும் தமிழில் தெரிந்து இசைபாடுவார்"

(சம். 2 : 75 : 11)

'சந்தம்' பற்றிப் பொருள் தந்திருக்கும் மேற்சுட்டிய அகராதிகள், நூல்கள் அனைத்துமே 'வண்ணம் என்ற சொல்லுக்கும் இதே பொருளைத் தந்திருப்பதுடன் 'சந்தம்' என்ற சொல்லையும் குறிப்பிடுகின்றன. எனவே 'தமிழும் சந்தமும்' என்ற இத்தலைப்பின்கீழ் 'வண்ணம்' பற்றியும் அறிந்துகொள்ள வேண்டியது இன்றியமையாததாகிறது.

வண்ணம்

தொல்காப்பியர் 'வண்ணங்கள்' இருபது எனக் கூறுகிறார்.

"வண்ணந்தானே நாலைந்தென்ப" (தொல். செய் : 212)

'அவைதாம்,

பாஅ வண்ணம்தாஅ வண்ணம்,
வல்லிசை வண்ணம் மெல்லிசை வண்ணம்
இயைபு வண்ணம் அளபெடை வண்ணம்
நெடுஞ்சீர் வண்ணம் குறுஞ்சீர் வண்ணம்
சித்திர வண்ணம் நலிபு வண்ணம்
அகப்பாட்டு வண்ணம் ஒரூஉ வண்ணம்
ஒழுகு வண்ணம் அகைப்பு வண்ணம்
எண்ணு வண்ணம் ஏந்தல் வண்ணம்
உருட்டு வண்ணம் முடுகு வண்ணமென்
றாங்ஙன மறிப வறிந்தசி னோரே" (தொல். செய் : 213)

"வண்ணம் என்பது பாட்டின் கண்ணே நிகழும் ஓசை விகற்பமாகும். உயிரெழுத்துக்களுள் குறில் நெடில் ஆகிய மாத்திரை அளவு பற்றியும், மெய்யெழுத்துக்களுள் வல்லெழுத்து, மெல்லெழுத்து, இடையெழுத்து ஆகிய இனம் பற்றியும், செய்யுளுக்குரிய அசை, சீர், அடி, தொடை முதலிய பிற உறுப்புக்கள் பற்றியும் செய்யுட்கள் வெவ்வேறு ஓசை நயம் உடையனவாய், படிப்போர்க்கும், கேட்போர்க்கும் சுவை பயக்கும் இனிய பாக்கள் 'வண்ணம்' என வழங்கப் பெறும்". [9]

பேராசிரியர் தமது உரையில், "வண்ணம் என்பது சந்த வேறுபாடு. அவை நூறும் பலவுமாகி வேறுபடினும் இவ்விருபதுள் அடங்கும்" [10] என்று குறிப்பிடுகிறார்.

தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சிய ஆசிரியரின் கருத்து ஈண்டு உற்று நோக்கத்தக்கதாகவும், மேலும் பேராசிரியர் உரையோடு நெருங்கியதாகவும் உள்ளது.

"வண்ணம் என்பதை வரையறுத்துக் கூறுதல் இயலாது. எனவே தொல்காப்பியர் அதன் வகைகளை மட்டும் இருபது என்கிறார். தொல்காப்பிய இலக்கணத்திற்குப் பல நூற்றாண்டுக்கும் முன்னர் வண்ணம் பற்றிய இலக்கியங்கள் தோன்றிப் பரவியிருந்தன. அவற்றினின்றும் இலக்கணம் பிழிந்தெடுக்கப்பட்டது". [11]

மேலும் களஞ்சிய ஆசிரியர் வண்ணங்களை 'எழுத்தோசையின் நீளம் பற்றிய வண்ணங்கள்', எழுத்தோசையின் தன்மை பற்றிய வண்ணங்கள், 'எழுத்தின் காலவேகம் பற்றிய வண்ணங்கள்', 'யாப்பு பற்றிய வண்ணங்கள்', 'பாடலின் கருத்துப் பொருள் பற்றிய வண்ணங்கள்' என ஐந்து பிரிவுகளாக மேற்கூறிய இருபது வண்ணங்களையும் தொகுத்துக் காட்டுகிறார். இவற்றில் இசைத் தமிழுக்கும், நாடகத் தமிழுக்கும் தொடர்புடைய முதன்மூன்று வகைகளை மட்டும் இந்த ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்வது பொருந்தும்.

" I எழுத்தோசைகளின் நீளம் பற்றிய வண்ணங்கள் :

1. குறில் வண்ணம் (குறுஞ்சீர் வண்ணம்)
2. நெடில் வண்ணம் (நெடுஞ்சீர் வண்ணம்)
3. நெடில் குறில் வண்ணம் (சித்திர வண்ணம்)

II எழுத்தோசைகளின் தன்மை பற்றிய வண்ணங்கள் :

1. வல்லின வண்ணம் (வல்லிசை வண்ணம்)
2. மெல்லின வண்ணம் (மெல்லிசை வண்ணம்)
3. இடையின வண்ணம் (இயைபு வண்ணம்)
4. ஒழுகு வண்ணம்
5. நலிபு வண்ணம்

III எழுத்தின் கால வேகம் பற்றிய வண்ணங்கள் :

1. உருட்டு வண்ணம்
2. முடுகு வண்ணம்". [12]

இசைத் தமிழிலும், நாடகத் தமிழிலும் பெரிதும் பயன்பட்டுள்ள வண்ணங்கள் பற்றியப் பின்வரக் கூடிய இயல்களில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

அடியார்க்குநல்லார் தமது உரையில், “வண்ணம் ஒருவகையின் மூன்று வகைப்படும்; ‘பெருவண்ணம், இடைவண்ணம், வனப்பு வண்ணம்” [13] என்று குறிப்பிடுகிறார்.

“வண்ணம் மூன்றும் தமிழில் தெரிந்திசை பாடுவார்” எனும் ஞான சம்பந்தரின் பாடல் வரியை மீண்டும் இங்கு நினைவு கூரல் சாலப் பொருந்தும்.

‘கடலாடுகாதை’க்கான உரையில் அடியார்க்குநல்லார் இசைப்பாக்கள் பத்து வகைப்படும் எனவும் அவை “செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி, முத்தகம், பெருவண்ணம், ஆற்றுவரி, கானல்வரி, விரிமுரண், தலைபோகு மண்டிலம்” என்று கூறி அதற்கு மேற்கோளாக சிகண்டியாரின் இசை நுணுக்கம் எனும் நூலை மேற்கோளாகக் காட்டுகிறார்”. [14]

அறிவனார் எழுதிய ‘பஞ்சமரபு’ நூலில் ‘இன்னிசையின்பா வகைகள் எட்டு’ (இயல்–17–‘பாடலியல்’–பாடல் எண்.87) என்று கூறுகிறார்.

“செப்பிய சிந்து திரிபாதஞ் சீர்ச்சவலை
தப்பொன்று மில்லாச் சமபாதம் – மெய்ப்படியுஞ்
செந்துறையே வெண்டுறையே தேவபாணி வண்ணமெனப்
பைந்தொடியாய் யின்னிசையின் பா”. [15]

எனவே அறிவனாரும் வண்ணம் என்பது இசைப்பா வகையைச் சேர்ந்தது என்பதை உறுதி செய்கிறார்.

“எண்ணிய நூற்பெரு வண்ணம் இடை வண்ணம் வனப்பென்றும்”

எனச் சேக்கிழார் பெருமானும் குறிப்பிடுகிறார். [16]

பஞ்சமரபு விருத்தியுரையில்,

1.	பெருவண்ணம்	வல்லிசை வண்ணம் – 1
		மெல்லிசை வண்ணம் – 2
2.	இடை வண்ணம்	இடையெழுத்துப் பயிலும் வண்ணம் – 3

3. வனப்பு வண்ணம் குறுஞ்சீர் வண்ணம் – 4

நெடுஞ்சீர் வண்ணம் – 5

சித்திர வண்ணம் – 6

உருட்டு வண்ணம் – 7

ஓசையின் ஒழுகு வண்ணம் – 8

மூவகைப் பாகுபாட்டினுள் அடங்கியுள்ளன எண்வகை வண்ணங்கள்; இவை பெரிதும் பயன்படுவன” [17] என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இனி சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் ஆசிரியரும், ‘வண்ணத்தியல்பு’ என்னும் இலக்கண நூலை இய்றிய வருமான ‘வண்ணச் சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகள் ‘வண்ணம்’ பற்றி எழுதியிருக்கும் கருத்துக்களை அறிந்து கொள்ளுதல் இவ்வாய்விற்கு மிகவும் துணை புரியும்.

தமிழிலக்கணம், எழுத்து, சொல், பொருள், யாப்பு, அணி என்னும் ஐந்திலக்கணம் என்றே பலகாலமாகப் போற்றப்பட்டு வருகிறது. தண்டபாணி சுவாமிகள் இவ்வைந்துடன் ‘புலமை இலக்கணம்’ ஒன்றையும் சேர்த்து ‘அறுவகை இலக்கணம்’ எனும் நூலை யாத்தார்.

“ஐந்தே யிலக்கணமென் றாயிரம்பேர் கூறல் கண்டும்
செந்தேனென் றாறுவிதம் செப்புவிப்பது – எந்தேகத்து
உள்ளும் புறம்பும் ஒளிரும் ஒருபொருட்சீர்
விள்ளும் குருபாத மே”.
ஆறாவது புலமை யிலக்கணம்”. [18]

இவ்விலக்கண நூல் “முன்னோர் மொழி பொருள்களைச் சுருக்கியும் பெருக்கியும் உரைக்கின்ற பாங்கில் தோன்றிய ஒருவழி நூலன்று என்றும், புது மரபுகளைத் தொகுத்துரைக்கும் முதல் நூலென்றும், நவ நூலென்றும் தண்டபாணி சுவாமிகளே குறிப்பிடுகின்றார்.

“. . . இவ் இலக்கண நூல்
முன்னோர் மொழியைப் பெருக்கிக் குறுக்கி மொழிவதன்றே”
(பொதுப்பாயிரம்–2)

"புடவி மேற்கொள்ளும் அறுவகை யிலக்கணப் புதுநூல்"
(பொதுப்பாயிரம்–3)

"கவிராசர் செல்வமாகும் நவநூல் (சிறப்புப்பாயிரம்–4)

அறுவகை இலக்கணத்தில் 'பொருளிலக்கணப் பகுதியில் புலமைத்திறங் காட்டும் கருவி பற்றிக் கூறுமிடத்து,

"வண்ணம் வெண்பா என்னும் இருவகைச்
செய்யுளும் புலமைத் திறங்காட் டுபவே" (பொருள். 103)

என்று வண்ணம் பற்றிச் சிறப்பித்துக் கூறுவதைக் காணலாம்.

இதேபோன்று 'யாப்பிலக்கணம்' எனும் பகுதியில் 'நாடகத்தமிழியல்பு' (ப.85) 'வண்ணவியல்பு (பக். 86–89) என்னும் பகுதிகளில் நாடகப் பாடல்களின் அமைப்பு பற்றியும், வண்ணத்தின் இயல்பு பற்றியும் பாடியுள்ளார்.

"இயலிசை நாடகம் என்னும் பகுதியில்
அணிகெடல் குதித்தல் ஆதிய குற்றம்
தெரியும் கண்கொடு திகழ்பொது வண்ணக்
குழிப்பின் புணர்ச்சி உணர்வது குணமே
தமிழ்க்கவி அனைத்தினும் தலையென்று உள்ள
வண்ண இயல்பினை வகுத்தனம் . . . ."

இதன்மூலம் வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகளின் சீர்மிகு மாணவரான சந்தமார் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் வண்ணமும், சந்தமும் துள்ளி விளையாடுவதில் வியப்பேதுமில்லை.

'வண்ணத்தியல்பு' எனும் நூலில் தண்டபாணி சுவாமிகள் வண்ணம் பற்றித் தந்திருக்கும் இலக்கணம் யாவும் இசைத் தமிழொடும், நாடகத் தமிழொடும் மிகவும் இயைந்து காணப்படுவதால் அதுபற்றி அடுத்து வரும் சந்தமும் இசையும்' எனும் இயலிலும் அதனைத் தொடரும் நாடகம் பற்றிய இயல்களிலும் விரிவாகக் காண்போம்.

சந்தம் - வண்ணம் வேறுபாடு

இனி, தமிழில் பயின்று வரும் சந்தம், வண்ணம் இரண்டு சொற்களுக்குமான வேறுபாட்டினைக் காண்போம். இதுவரை சந்தத்திற்கும் வண்ணத்திற்கும் இடையேயான நெருங்கிய தொடர்பினைக் கண்டோம். இரண்டும் ஒன்றே போன்று தோற்றம் அளிப்பவை. ஆயினும் தமிழ் இலக்கண விதிகளின்படி இரண்டும் வேறுபட்டவை என்பது தெளிவு.

" 'வண்ணம்' எனும் தமிழ்க் கொள்கை வேறு; சந்தம் எனும் தமிழ்க் கோட்பாடு வேறு. வண்ணப்பாடலில் சந்தம் கட்டாயம் சிறப்பாக இருக்கும்; ஆனால் சந்த இனிமை உள்ள ஒரு பாட்டில் வண்ணம் இருக்கவேண்டும் என்ற நியதி இல்லை. சந்தம் – பொது ஓசை; வண்ணம் – கட்டுப்பட்ட ஓசை". [21]

தமிழில் சிலப்பதிகாரம், தேவாரம், நாலாயிர திவ்வியப்பிரபந்தம், சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி, கம்பராமாயணம், பெரியபுராணம், கந்தபுராணம், வில்லிபாரதம், கலிங்கத்துப்பரணி என அனைத்து வகை இலக்கியங்களிலும் சந்தப்பாக்கள் ஏராளமாகக் காணப்படுகின்றன. "எனினும் தொல்காப்பியம் முதல் யாப்பருங்கலம் வரையில் உள்ள யாப்பிலக்கண நூல்களில் சந்தப்பாவிற்கான இலக்கணம் கூறப்படவில்லை. வீரசோழியத்தில் சந்தவிலக்கணம் பற்றி ஓரளவு கூறப்பட்டுள்ளது. தொன்னூல் விளக்கம் சந்தப்பா என்பதொன்று உண்டு என்பதைத் தொட்டுக்காட்டுகிறது. 11–ஆம் நூற்றாண்டில் புத்தமித்திரனார் தாமியற்றிய 'வீரசோழியம்' என்ற நூலின் யாப்புப் படலத்தில் (நூற்பா 130 முதல் 136 வரை) சந்தவிலக்கணத்தைக் கூறியுள்ளார். ஆனால் இசைத்தமிழ் இலக்கணமாகிய அப்பகுதி இயற்றமிழாசிரியர்களால் பெரும்பாலும் புரிந்து கொள்ளப்படவில்லை". [22]

18–ஆம் நூற்றாண்டில் வீரமாமுனிவர் இயற்றிய தொன்னூல் விளக்கத்தில்,

"சந்த விருத்தம் தம்முள் ஒத்து எழுத்தசை
வந்து ஒலி பற்றி வரும் உளபிறவே" (249)

என்ற மட்டுமே சந்த விருத்தத்தைச் சுருக்கமாக அறிமுகப்படுத்துகிறார்.

1885–இல் வீரபத்திரனார் 'விருத்தப்பாவியல்' என்றொரு யாப்பிலக்கண நூலை இயற்றி வெளியிட்டார். தமிழில் சந்தவிலக்கணம் பற்றி வந்த முதல் இலக்கண நூல் இதுவே எனலாம்.

எனவே இசைத்தமிழ்ப்பாக்களான 'சந்தப்பா'வின் இலக்கணத்தை வீரபத்திர முதலியார் 'விருத்தப்பாவியல்' எனும் நூலிலும், 'வண்ணப்பா' இலக்கணத்தை தண்டபாணி சுவாமிகள் 'வண்ணத்தியல்பு' எனும் நூலிலும் படைத்துள்ளனர் என்பதை அறியலாம்.

"சந்தப்பாவின் உறுப்புகளாக எழுத்து, மாத்திரை, அளபெடை, சீர், அடி, தொடை ஆகியவற்றைக் கொள்ளலாம்" [23] என்பார் இலக்கணச்சுடர் இரா. திருமுருகன்.

"சந்தம் பல சேர்ந்து துள்ளல் ஆகும். துள்ளல் ஒன்றாகவோ மூன்றாக அடுக்கியே குழிப்பு வரும். குழிப்பின் இறுதியில் தொங்கல் வரும். குழிப்பும் தொங்கலும் சேர்ந்தது கலை எனப்படும். இரண்டு கலைகள் மோனையால் இணைந்தது அடியாகும். அடிகள் நான்கு ஓர் எதுகையால் தொடுக்கப்பட்டு ஒரு வண்ணப்பாடலாகும்". [24] (எ.கா. அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ்ப் பாடல்கள்)

இதன்மூலம், வண்ணப்பாடலில் உள்ள சந்தம் வேறு; பொதுவாகப் பிற பாக்களில் வரும் சந்தம் வேறு என உணரலாம். அகவற்பாட்டிலிருந்து அம்மானைப்பாடல் வரையில் அனைத்து பாவகைகளும் சந்தம் உடையனவே; ஆனால், வண்ணப் பாடல்களில் உள்ள பிணிப்பு சந்தம் அவற்றில் இருக்கவேண்டும் என்பதில்லை. வண்ணப்பாடல்கள் யாவும் சந்தக் கட்டுப்பாட்டிற்குக் கட்டுப்பட்டவை என்பது தெளிவு.

சந்தப்பா வகைகள்

சந்தப்பாக்கள் இசைத்தமிழ்ப் பாடல்களாகும். ஆகவே இயற்றமிழ்ப் பாக்களுக்குரிய நேர், நிரை ஆகிய அசை வாய்பாடுகளும், மா, விளம், காய், கனி ஆகிய சீர் வாய்பாடுகளும் இவற்றிற்கானவையல்ல. சந்தப் பாக்களின் சீர்கள் மாத்திரையளவைக் கொண்டு கணக்கிடப்படுகின்றன. இம்மாத்திரைக் கணக்கு தாள அடிப்படையிலானது. இவை மூன்று மாத்திரைச்சீர், நான்கு மாத்திரைச் சீர், ஐந்து மாத்திரைச் சீர், ஏழு மாத்திரைச் சீர் என நான்கு வகைப்படும். இவை முறையே மூன்றன் நடை, நான்கன் நடை, ஐந்தன் நடை, ஏழன் நடை என்னும் தாள நடைகளில் அமைவன. இத்தகைய சந்த இலக்கண அடிப்படையில் சந்தப் பாடல்களை

1. சந்தக்கலிவிருத்தம் 2. சந்தக்கலித்துறை 3. சந்தக்கலித்தாழிசை 4. அறுசீர்ச் சந்தவிருத்தம் 5. எழுசீர்ச் சந்தவிருத்தம் 6. பன்னிரு சீர்ச்சந்தவிருத்தம் 7. சந்தக் குறட்டாழிசை 8. சந்த வஞ்சி விருத்தம் 9. சந்த வஞ்சித்துறை என்று வகைப்படுத்துவர். ★

சந்தப்பாடல்கள், வண்ணப்பாடல்கள் இரண்டுக்கும் அடிப்படையாக விளங்குவன அவற்றின் ஓசை நயமும், தாளக் கட்டுமே என்பது வெள்ளிடை மலை.

இதுகாறும் கூறியனவற்றால் சந்தம், வண்ணம் ஆகிய இரண்டும் ஒன்றோடொன்று பின்னிப் பிணைந்திருப்பதுடன், பொதுவில் இரண்டுமே ஒன்று என்பது போன்ற ஒரு மயக்கத்தை ஏற்படுத்தினாலும் அவை இரண்டும் வெவ்வேறானவை என்பது தெளிவாகிறது. சந்தம், வண்ணம் குறித்துப் பேசும் பல நூல்களிலும் இக்குழப்பம் காணப்படுகிறது. எனவே தமிழ் இலக்கண அறிஞர்களும், மொழியியலார்களும் இவை பற்றி மேலும் மேலும் ஆய்ந்து தெளிவுபடுத்த வேண்டியுள்ளது. இசைத்தமிழ் இலக்கணம் பற்றிய அக்கறையின்மையையே இது வெளிப்படுத்துகிறது. 'இசைத்தமிழிலக்கணம்'

★ விளக்கம் காண்க : 1. முனைவர் இரா. திருமுருகன், 'பாவலர் பண்ணை', ஏழிசைச் சூழல், புதுச்சேரி 1997.

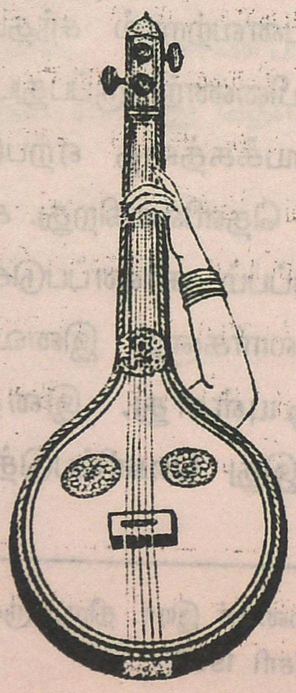
தொடர்பாகத் தமது 'தெளிதமிழ்'த் திங்களிதழில் இலக்கணச்சுடர் இரா. திருமுருகன் பல இடங்களில் இதனைச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

தொல்காப்பியம் முதல் யாப்பருங்கலக் காரிகை ஈறாக தமிழிலக்கண நூல்களில் சந்தப்பா பற்றிய குறிப்புகள் இல்லாதிருந்தும் சங்க இலக்கியம் தொடங்கித் தற்கால இலக்கியங்கள் வரை சந்தங்கள் தமிழின் பிரிக்கமுடியாத ஒரு தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த அங்கமாக விளங்குகின்றன.

எனினும் பிற்காலத்தில் வந்த இலக்கண நூல்கள் ஒருசிலவற்றில் சந்தப்பாவிற்கும், வண்ணப்பாவிற்கும் இலக்கணம் குறிக்கப்பட்டதன் வாயிலாக இவற்றிற்கிடையிலான வேறுபாட்டினை உணரமுடிகிறது.

இயற்றமிழ்ப் பாக்களுக்கான அசை வாய்ப்பாடுகளும், மா, காய், கனி, விளம் எனும் சீர் வாய்பாடுகளும் சந்த, வண்ணப்பாக்களுக்குப் பொருந்தி வரக்கூடியன அல்ல. இவை மாத்திரைச் சீர்களைக் கொண்டு தாளங்களின் அடிப்படையில் இயங்கக் கூடியவை. இந்த அடிப்படையிலேயே இவை வகைப்படுத்தப் பட்டுள்ளன.

முடிவாக, சந்தம், வண்ணம் என இவ்விரண்டு வகைப் பாடல்களுமே இசைத்தமிழிலும், நாடகத்தமிழிலும் பெரும் சிறப்புடன், தனித்தன்மைகளோடு ஆதிகாலந்தொட்டுத் தமிழ் வளர்ந்தது போன்றே தமிழுடன் சேர்ந்தே வளர்ந்து வந்திருக்கின்றன என்பது தெளிவாகிறது.



அடிக்குறிப்புகள்

1. இ. அங்கயற்கண்ணி, 'திருப்புகழ்ப் பாடல்களிற் சந்தக் கூறுகள்' ப. 43.
2. உ.வே. சாமிநாதய்யர், (ப.ஆ) 'சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும்', 1985, ப.104.
3. Tamil Lexican, Vol. III, Part-I, University of Madras, 1928.
4. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்', தொ.2, பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம், ப. 274.
5. இ. அங்கயற்கண்ணி, திருப்புகழ்ப் பாடல்களிற் சந்தக் கூறுகள், ப. 37.
6. இரா. திருமுருகன், 'பாவலர் பண்ணை', ப. 100.
7. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொ. 2, ப. 274.
8. மண்டல புருஷோத்தமன், 'சூடாமணி நிகண்டு' பதிப்பு : எதிராஜ முதலியார், சென்னை, 1897 (27 ஆம் பாடல்)
9. இ. அங்கயற்கண்ணி, மேற்சுட்டிய நூல், ப. 39.
10. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம் – செய்யுளியல், "இளம்பூரணர் உரை" அடிகளாசிரியர், (ப.ஆ) தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், ப. 386.
11. வீ.ப.கா. சுந்தரம், 'தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம்', தொ. 3, ப. 86.
12. மேலது. ப. 87.
13. உ.வே. சாமிநாதய்யர், (ப.ஆ) 'சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பத உரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும்', 1985, ப. 88.
14. மேலது. ப. 188.
15. வீ.ப.கா. சுந்தரனார், (உ.ஆ) 'சேறை அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு', 1993, ப. 290.
16. இ. அங்கயற்கண்ணி 'திருப்புகழ்ப் பாடல்களிற் சந்தக் கூறுகள்', ப. 41.
17. வீ.ப.கா. சுந்தரனார், மேற்சுட்டிய நூல், ப. 301.
18. மு. சண்முகம் பிள்ளை (ப.ஆ) 'வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகள் அருளிய அறுவகை இலக்கணம்' காப்புச் செய்யுள், ப. 1.
19. மேலது. பக். 88 – 89.
20. எஸ். சௌந்தர பாண்டியன், 'தமிழில் வண்ணப்பாடல்கள்', பக். 81–83.
21. இரா. திருமுருகன், 'சந்தப்பாவின் பொதுவிலக்கணம்', தெளிதமிழ், திங்களிதழ், 17–7–1998, பக். 15–16.
22. மேலது. ப. 16.
23. மேற்சுட்டிய இதழ், ப. 11, 15–6–1998.
24. இரா. திருமுருகன், 'பாவலர் பண்ணை', ப. 120.

இயல்–3

சந்தமும் இசையும்

இயல், இசை, நாடகம் எனும் முத்தமிழில் இசை நடுநாயகமாகத் திகழ்கிறது. இயலும் இசையும் கலந்து நாடகம் பிறக்கிறது. இசை என்பது இனிய ஓசையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு காலக்கணக்குடன் செயல்படுகிறது. ஓசையைத் தருவதிலும், காலக்கணக்கினை நிர்ணயிப்பதிலும் சந்தம் முக்கியப் பங்காற்றுகிறது. இவ்வியலில் தமிழிசையில் சந்தத்தின் பயன்பாடு பற்றிக் காண்போம்.

முதலில் இசைத்தமிழ், தமிழ் இசை எனும் இரண்டு பதங்களுக்கும் உள்ள வேறுபாடு பற்றி அறிந்துகொள்ள வேண்டும். இசைத்தமிழ் என்பது தமிழிசையின் இலக்கணம் பற்றிக் கூறுவது; இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் என்று மூன்று இருக்கின்றன. இவை தமிழ்நாட்டிற்கே உரியன. பிறமொழிகளில் இவ்வாறில்லை என்று மரபாகக் கூறப்பட்டு வருகின்றது. பிறநாட்டு மொழிகளிலும் இயல், இசை, நாடக இலக்கண நூல்கள் உண்டு. ஆனால் அந்தந்த நாட்டிற்கே உரியன அல்ல. பிறநாட்டுச் செய்திகளும் அவற்றிலடங்கியுள்ளன. இசைத்தமிழின் பொருள் என்னவென்றால் தமிழ் மண்ணில் இசை இலக்கணம் தோன்றித் தமிழர்களால் பல்லாண்டு பயன்படுத்தப்பட்டு, தமிழ் மொழியில் எழுதப்பட்டு வருவது என்று பொருள்.

எடுத்துக்காட்டாக அடியார்க்கு நல்லார் இசையாசிரியனுடைய இலக்கணம் கூறும்போது இசையாசான் தமிழ் முழுதும் அறிந்த தன்மையனாகி” என்று குறிப்பிடுகின்றார். மேலும், இசைக்கலைச் சொற்கள் பிற மொழியிலிருந்து வந்திருத்தல் கூடாது எனக் கூறுகிறார். (சிலம்பு. அரங். 26–36 இசையோன் தகுதிகள்) தமிழ் இசை என்பது செயல்முறை இசை அல்லது பாடுதுறை தொடர்பானது. தமிழிசையில் உள்ள உருப்படி வகைகள், பண்கள், தாளங்கள், இசைக்கருவிகள், கருவிகளை இசைத்தல், இசையமைப்பு அனைத்தும் தமிழ் இசையினுள் அடங்கும்.

சந்தமும் பண்ணும்

இசையின் இருகண்களாக விளங்குவன பண்ணும் தாளமும். இதன் இன்றியமையாமையை உணர்த்தவே திருவள்ளுவர்,

"பண்ணென்னாம் பாடற் கியைபின்றேற் கண்ணென்னாங்
கண்ணோட்ட மில்லாத கண்". (குறள். 572)

என்றார்.

மகாகவி பாரதியாரும் தமது குயில் பாட்டில்,

'பண்ணே, பண்ணே, பண்ணே;
பண்ணிற் கேயோர் பழுதுண் டாயின்
மண்ணே, மண்ணே, மண்ணே". (குயில். 5)

என்று பாடுகிறார்.

"பாவோடு இணைத்தல் இசை என்றார் பண் என்ற
தோவாப் பெருந்தானம் எட்டானும் – பாவாய்!"[1]

என்றது பஞ்சமரபு.

தேவாரம் 'பண் சுமந்த பாடல்' என வழங்கப் பெற்று வருவதையும் இங்கு ஒப்பு நோக்கலாம்.

மேலும் சுந்தர மூர்த்தி நாயனார் தமது தேவாரப் பாடல்களில்,

"பண்ணார் இன் தமிழாய்" (சுந். 7 : 24 : 5)
"பண்ணுளீராய்ப் பாட்டும் ஆனீர்" (சுந். 7 : 6 : 4)
"பண்ணிடைத் தமிழ் ஒப்பாய்" (சுந். 7 : 29 : 6)
"பண்ணின் தமிழிசை" (சுந். 7 : 78 : 7)

என்றெல்லாம் கூறியிருப்பதையும்,

"பண்ணும் பதமேழும் பலவோசைத் தமிழவையும்" (சம். 1 : 11 : 4)

என்று ஞான சம்பந்தர் பாடியிருப்பதையும் நோக்கின் 'இசை மலிதமிழில்' பண்ணின் தன்மை தெள்ளத் தெளிவாக விளங்கும்.

"விண்ணுலகு பெறினும் விடுத்தற் கிசைவாய்
பண்ணியல் பாணி நுண்ணிசை ஓர்வார்"
(பெருங்கதை. 111 : 44 : 17–18)

எனும் பெருங்கதைப் பாடலும் இக்கருத்துக்களை உறுதிப்படுத்தும். இசைப் பாடலுக்கு இசையமைக்கும் போது, பாடலின் பொருள் மட்டுமின்றி அதில் உள்ள சந்த ஓசைகளும் இணைந்தே அப்பாடல் எத்தகு பண்ணில் அமைக்கப்பட வேண்டும் என்பதை உறுதி செய்கின்றன. எனவே பாடலமைப்புக்கும் (வடிவம்), பண்ணமைப்புக்கும் (இசை) சந்தம் பெரிதும் துணைபுரிகின்றது. சந்த அமைப்பைப் பொருத்தே இசையும் அமையும்.

சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையில்

'ஆடல் பாட லிசையே தமிழே' (சிலம்பு அர. 45)

எனும் அடிக்கு "எல்லாக் கூத்துக்களும், எல்லாப் பாட்டுக்களும், எல்லா இசைகளும், வடவெழுத்தொரீஇ வந்த எழுத்தாலே கட்டப்பட்ட ஓசைக் கட்டளைக் கூறுபாடுகள்" [2] என்று விளக்குகிறார் அரும்பதவுரையார். இதனை நுணுகி ஆய்ந்தால் இசைத் தமிழில் வழங்கும் 'கட்டளை' என்ற சொல், செய்யுட்களில் அமைந்த ஓசைக் கூறுபாட்டினையே குறிப்பதென்பது புலனாகும்.

சந்தமும் கட்டளையும்

"தேவாரப் பாடல்களின் கட்டளை என்பது பாடலின் எழுத்தோசை அளவு குறிப்பது. கட்டப்பட்ட எழுத்துகட்குரிய அளவு 'கட்டளை' எனப்படும். 'திருமுறை கண்ட புராணம்' கட்டளை என்பது யாப்பு அமைப்பு; அதாவது சந்த அமைப்பு. பாடல்களின் எழுத்தளவு பற்றியது கட்டளை; அது பண் பற்றியது அன்று. பண் வேறு; கட்டளை வேறு. பாடலின் யாப்பு அமைப்பே கட்டளையாகும். இவ்வகை யாப்பு அமைப்புகளுடைய பாடல்கள் இன்ன பண்ணில் பாடப்பட்டுள்ளன என்று திருமுறை கண்ட புராணம் நெறிப்படுத்திக் கூறுகிறது.

"சொல் நட்ட பாடைக்குத்
தொகை எட்டுக் கட்டளையாம்" (திருமுறை கண்டபுராணம். 35)

இது நட்டபாடை எனும் பண்ணிலே உள்ள பாடல்கள் எட்டு வகைக் கட்டளைகளில் அமைந்துள்ளன என்று பொருள்படுகிறது". [3] (நட்டபாடை என்ற பண்ணுக்குரிய இராகம் கம்பீர நாட்டை)

கட்டளையைக் கீதக்குறிப்பு என்பார் பஞ்சமரபில் அறிவனார். 'கட்டளைக் கலித்துறை' என்பதில் எழுத்து எண்ணிக்கை அளவு கொண்டனர். ஆனால் இங்கு கட்டளையில் எழுத்து ஓசை அளவு கொள்வர். "திருவிருத்தம் எனத் தேவாரத்துட்குறிக்கப்படும் பாட்டு பிற்காலத்திற் கட்டளைக் கலித்துறையென வழங்கப்பட்டது" [4] என்பார் யாழ் நூலார். இதை தமிழில் வரும் கட்டளை தாளம் பற்றியது. செய்யுளில் வரும் கட்டளை யாப்பு ஓசை பற்றியது. இதன்மூலம் கட்டளை என்பது சந்தமும் வண்ணமும் பற்றியதே எனக் கொள்ளலாம்.

பாட்டிலுள்ள சந்த அமைப்புகளே பண்ணமைப்புக்குத் துணைபுரிகின்றன என்பதை மேலும் ஆராயலாம்.

"ஓசை வகையாகிய இக்கட்டளை அமைப்பினை அடியொற்றியே இசைப் பாடல்களின் தாளம் முதலிய பண்ணீர்மை அமைதல் இயல்பு. இந்நுட்பம் 'கட்டளைய கீதம் குறிப்பும்' எனவரும் பழம் பாடற்றொடரால் நன்கு புலனாகிறது.

திருஞான சம்பந்தர் திருப்பதிகங்களில் உள்ள 19 பண்களுக்கு 67 கட்டளைகளும், திருநாவுக்கரசர் அருளிய திருப்பதிகங்களில் உள்ள 14 பண்களுக்கு 15 கட்டளைகளும், சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் அருளிய திருப்பதிகங்களில் உள்ள 16 பண்களுக்கு 33 கட்டளைகளும் வகுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன". [5]

"சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கம் ஆதரவில் ஆண்டுதோறும் நடைபெறும் பண் ஆராய்ச்சி மாநாட்டில், கோ. சாரங்கபாணி செட்டியார், எம்.எம். தண்டபாணி தேசிகர் ஆகியோர் கட்டளை என்பது சந்த வேறுபாடு என்னும் கருத்தினைக் கொண்டுள்ளனர்". [6]

விபுலானந்த அடிகள் தமது யாழ்நூலில் 'தேவாரவியல்' பகுதியில் கட்டளை பற்றியும் சந்த, வண்ண அமைப்பு பற்றியும் விரிவாக ஆராய்கிறார். இசைப்பாட்டு வகைகள் பற்றிக் கூறுங்கால் நச்சினார்க்கினியர் உரையை மேற்கோள் காட்டிக் கூறியிருக்கும் கருத்துக்கள் ஈண்டு கவனிக்கத் தக்கவை.

"அளவியற் சந்தம், அளவழிச் சந்தம், அளவியற்றாண்டகம், அளவழித் தாண்டகம், சமசந்தத் தாண்டகம், சந்தத் தாண்டகம், தாண்டகச் சந்தம் என அடக்குவார்க்கு அவற்றுள்ளும் சிலவன்றி முழுதுமடங்காமை யுணர்க" என ஆசிரியர் நச்சினார்க்கினியர், சீவக சிந்தாமணியுரையுட் கூறினாராகலின், ஒரு சாராசிரியர் நான்கடியால் நடந்த இசைப் பாடல்களை அளவியற் சந்தம் முதல் தாண்டகச் சந்தம் ஈறாக மேலே காட்டியுள்ள வகைகளுள் அமைத்துக் கூறினாரென அறிகின்றோம். வீர சோழிய நூலார் விருத்தவடியின் பேரெல்லை இருபத்தியாரெழுத் தென்றார்". [7] ★

எழுத்து ஓசைகளின் அடிப்படையில் அமைக்கப்பட்ட இத்தாண்டகங்களை ஓதுவார்கள் அரிகாம்போதி எனும் இராகத்தில் பாடுவர். ஏழ்பெரும் பாலைகளுள் ஒன்றான 'செம்பாலை'யே அரிகாம்போதியாகும்.

இதுகாறும் கூறியவற்றால் இசைப்பாக்களின் இசையமைதிக்கு அவற்றின் சந்த அமைப்புகள் ஆதாரமாக விளங்குவதைத் தெளிவாக உணரமுடியும்.

★ இசைப்பா வகை ; தேவாரம் ; கட்டளை வகை – விளக்கம் காண்க : விபுலானந்த அடிகள், யாழ் நூல், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், 1974.

சந்தமும் தாளமும்

பண்ணும் தாளமும் கலத்தலால் தோன்றுவது இசை; அதில் சொற்கள் இணையும்போது பாடல் பிறக்கிறது. இசைத்தமிழில் பாக்களை 'இசைப்பா', 'இசையளவுபா' என இரு பகுதிகளாகப் பிரிப்பர். ★ இசையியலார் 'இசைப்பா' என்பதை 'தாளமில் உரு' என்றும், 'இசையளவு பா' என்பதை 'தாள உரு' என்றும் குறிப்பிடுவர். இசைப் பாக்கள் தாளத்துடன் பாடப்படுவதில்லை ஆயினும் அவற்றிற்கும் தாளத்தின் காலக்கணக்கு (Rhythm) உண்டு. பண்ணும் தாளமும் இணையாத ஒன்றை இசையென்றோ பாடலென்றோ கூறமுடியாது. இதன் காரணமாகவே பாடல்களைப் பாடும்போது சீர்களில் எழுத்துக்கள் குறையினும், மிகினும் தாளத்திற்கேற்ப ஓசைகளை மிகுத்தும், குறைத்தும் பாடுவர்.

'நீட்டம் வேண்டில் கூட்டி எழூஉதல்' (தொல். நூ. மரபு. 6)

என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பா இவ்விடத்து நினைவு கொள்ளத் தக்கது. தாளம் மாறாமல் ஒரே முறையில் ஒரே காலத்தில் செல்லுதல் வேண்டும் எனும் கருத்தை வலியுறுத்தும் வகையில்,

'எழுத்தளவு எஞ்சினும் சீர்நிலை தானே
குன்றலும் மிகுதலும் இல்லென மொழிப" (தொல்.பொ.செய். 41)

என்று தொல்காப்பியர் கூறுகிறார். ★★

தாளத்தின் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்தும் வண்ணம் மகாகவி பாரதியும் தமது குயில் பாட்டில்

"தாளம் தாளம் தாளம்,
தாளத்திற்கோர் தடை யுண்டாயின்
கூளம் கூளம் கூளம்" (பாரதி. குயில். 4)

என்றார்.

★ காண்க : சிலப்பதிகாரம் மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், ப. 188 உ.வே.சா. பதிப்பு.

★★ விளக்கம் காண்க : வீ.ப.கா. சுந்தரம், தொல்காப்பியத்தில் இசைக்குறிப்புகள்.

இனி, பழந்தமிழிலக்கியங்களில் தாளம் பற்றிய செய்திகளைக் காண்போம். 'தாளம் என்னும் சொல் 'பரிபாடலில்' காணப்படுகிறது.

பாடல்–8 செவ்வேள் – 'தொழுது வேண்டுவோர்'

"ஐயமர் அடுகென அருச்சிப் போரும்;
பாடுவார் பாணிச் சீரும்; ஆடுவார் அரங்கத் தாளமும்;
மஞ்சாடு மலைமுழக்கும்
துஞ்சாக் கம்பலை . . . ." (பரி. 108–111)

பாடல்–10 – வையை – * மந்த கதியிற் சென்றோர்

"பதிவத மாதர் பரத்தையர் பாங்கர்
அதிர்குரல் வித்தகர் ஆக்கிய தாள
விதிகூட்டிய இயமென் னடை போலப்
பதியெதிர் சென்று பருஉக் கரை நண்ணி" – (பரி. 23–26)

பாடல்–11

"கொளைப்பொருள் தெரிதரக் கொளுத்தாமற் குரல் கொண்ட
கிளைக்குற்ற உழைச்சுரும்பின் கேழ்கெழுபாலை இசையோமின்!
பண்கண்டு நிறனெய்தாப் பண்தாளம் பெறப்பாடிக்
கொண்டஇன் னிசைத்தாளம் கொளைசீர்க்கும் விரித்தாடும்" [8]
(பரி. 126–129)

மற்றுமொரு சங்க இலக்கியமான நற்றிணையிலும் இசை பற்றிய பல குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

பாடல் : 95 'கொட்டம்பலவானர் பாடியது.

"துய்த்தலே மந்தி வன்பரழ் தூங்கா
கழைக்க ணிரும்பொறை யேறி விசைத்தெழுந்து
குறக்குறு மாக்கள் தாளம் கொட்டும்
அக்குன்றத் ததுவே . . . . " [9]

* 'மந்தகதி எனும் சொல் தாள இயலில் முதல் நடை எனும் விளம்ப நடையைக் குறிக்கும். ஒப்பு நோக்க : மந்த கதி x துரித கதி (கூடை நடை) 'மென்னடை' என்றதும் இதுவே.

மேற்கூறியவற்றான் தமிழிசையில் 'தாளம்' எனும் சொல் மிகவும் தொன்மையான வழக்கில் இருந்து வருவதை உணரலாம்.

தாளம், கொட்டு, அசை, தூக்கு, அளவு என்னும் கால மாத்திரைகளையுடையது.

"கொட்டு மசையுந் தூக்கு மளவும்
ஒட்டப் புணர்ப்பது பாணியாகும்"

"இவை மாத்திரைப் பெயர்கள். கொட்டு அரை மாத்திரை; அசை ஒரு மாத்திரை; தூக்கு இரண்டு மாத்திரை; அளவு மூன்று மாத்திரை"[10] என்ற சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் பாணிக்கு விளக்கம் கூறுகிறார். இதன்மூலம் பாணி என்பது தாளத்தின் செய்கையைக் குறிக்கும் என்பது தெளிவாகிறது.

தாளச் செய்கைகள் : தாளத்தில் தட்டுவதைக் 'கொட்டு' என்றும், பின்னர் தட்டிய கையை மேலே தூக்குவதைத் 'தூக்கு' என்றும், கையை அசைப்பதை 'அசை' என்றும், காலத்தின் அளவுகளை 'அளவு' என்றும் கூறினர். இவ்வாறு கையில் செய்கைகள் செய்து போடும் தாளத்தைப் 'பாணி' என்றனர்".[11]

பழந்தமிழிசையில் தாளத்தை மூன்று பெரும் பிரிவுகளாக வகைப்படுத்தினர்.

"ஒன்று இரண்டு முதலிய வரிசையில் எண்ணி அமைக்கப்படும் தாளம் எண்ணிக்கைத் தாளம் ; அசை, சீர் முதலியவைகளால் அமைக்கப்படுவது சீர்த்தாளம்; சந்த வாய்ப்பாடுகளால் அமைக்கப்படும் தாளம்–சந்தத்தாளம்".[12]

பொதுவாகப் பாடல்களின் சீர் அமைப்பும், சந்த அமைப்புகளுமே தாளத்தையும், அதன் நடையையும் தீர்மானிக்கின்றன. சந்தப் பாடல்களில் அமைந்துள்ள சந்தக் குழிப்புகளையொட்டியே அப்பாடல்களின் தாள, நடைகள் அமைகின்றன.

சந்தக் குழிப்புகள்

வண்ணங்கள் பற்றியும், சந்தங்கள் குறித்தும் பேசப்படும் பொழுதெல்லாம் அடிக்கடி பயன்படுத்தப்படும் சொல் 'குழிப்பு' என்பது. இது சந்த வாய்பாட்டினைக் குறிப்பது. எனவே சந்தக்குழிப்பு ஆயிற்று.

"ராக சாஸ்திரத்திற்கு ஆதாரமாக ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்ற ஏழு ஸ்வரங்கள் அமைந்தது போல் தாள இலக்கணத்திற்குத் த, தி, தொம், நம், ட, ளாங், தின் ஆகிய ஏழு சொற்கள் ஆதாரமாக உள்ளன". [13] மேற்கூறிய சொற்கள் ஏழினுள் த, நம் ஆகிய இரண்டினை வல்லினம், மெல்லினம், குறில், நெடில் ஆகியவற்றின் பேதங்களுடன் 'ய' என்ற இடையின எழுத்தையும் சேர்த்துப் பரிவர்த்தனை செய்கையில் ஆயிரக்கணக்கான கூட்டமைப்புகளாகப் பெருகும். இதற்குச் சந்தகக் குழிப்பு என்று பெயர்". [14]

"சந்தம் என்பதற்கே, வண்ணம், வண்ணகம், ஒலி, வகுப்பு, இராகம் முதலியன வேறு பெயர்களாகத் தமிழில் உள. வண்ணப்பா இலக்கணத்துக்கு அடிப்படை சந்த இலக்கணமே.

தனதன, தத்ததன, தய்யாதந்த – இவையெல்லாம் துள்ளல்களே. துள்ளல்கள் சேர்ந்தது, 'குழிப்பு' ஆகும். குழிந்து வருவது குழிப்பு. வேறு எங்கும் அலையாமல் குறிப்பிட்ட ஓசை எல்லைக் குள்ளேயே சுழல்வதால், சுழல உதவுவதால் அதற்குப் பெயர் 'குழிப்பு' என வந்தது". [15]

இவ்விடத்து வண்ணச் சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகள் 'வண்ணவியல்பு' பற்றிக் கூறியிருப்பதை நோக்குதல் பொருந்தும்.

"வல்லினம் பற்றித் தத்தவும் முன்பின்
நீடலும் பிறக்கும் மெல்லினம் புணர்ந்து
தந்தவும் நீட்சியும் தன்னவும் பயக்கும்
இடையினம் தய்ய இயங்கச் செய்யும்
தனவும் பெருக்கமும் பொதுப்பட வருமே.
தத்தவும் தன்னவும் தய்யவும் தனவும்
நால்வகைக் குலமென நவிலத் தகுமே". [16]

மேலும் இச்சொற்களின் தன்மைகளையும் கீழ்க்கண்டவாறு சுவாமிகள் விளக்குகிறார்.

"தனவும் தானவும் எளிதினும் எளியன
தத்தவும் தந்தவும் எளியன தாத்தவும்
தாந்தவும் வலியன தய்யவும் தன்னவும்
வலிதினும் வலியன என்பது வழக்கே". [18]

சந்தச் சொற்கள் எட்டினை நான்காக வகைப்படுத்துகிறார். இவை அடிப்படைச் சந்தங்கள்

1. தன – தான
2. தத்த – தந்த
3. தாத்த – தாந்த
4. தய்ய – தன்ன

இவற்றின் கலப்பால் துள்ளல்கள் தோன்றுகின்றன. பின் துள்ளல்கள் சேர்ந்து சந்தக்குழிப்புகள் தோன்றுகின்றன. அடிப்படைச் சந்தங்கள் குழிப்புகளாக வரும்போது பாடலில் இடம்பெறும் எழுத்துகளுக்கேற்ப மாறி வருகின்றன.

தன, தனன, தனதன, தனதான, தானதன்,
தந்ததன, தனதந்த, தாந்ததன, தய்யதன,தத்தன

எனப் பலவாறாகப் பெரும் எண்ணிக்கையில் விரிவடைகின்றன.

சில எடுத்துக்காட்டுகள் மூலம் இதனை எளிதாக உணரலாம். அருணகிரி நாதர் இயற்றிய திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் சந்தக் குழிப்புகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைந்தவை.

1. "அகரமு மாகி அதிபனு மாகி
அதிகமு மாகி – அகமாகி"

சந்தம் : தனதன தான தனதன தான
தனதன தான தனதானா.

2. "முத்தைத்தரு பத்தித் திருநகை
அத்திக்கிறை சத்திச் சரவண
முத்திக்கொரு வித்துக் குருபர எனவோர்தும்".

சந்தம் : தத்தத்தன தத்தத் தனதன
தத்தத்தன தத்தத் தனதன
தத்தத்தன தத்தத் தனதன தனதான

3. "தண்டையணி வெண்டையங் கிண்கிணிச தங்கையுந்
தண்கழல்சி லம்புடன் கொஞ்சவேநின்"

சந்தம் : தந்ததன தந்தனந் தந்ததன தந்தனந்
தந்ததன தந்தனந் தந்ததானா.

4. "தமரு மமரு மனையு மினிய
தனமு மரசும் – அயலாக"

சந்தம் : தனன தனன தனன தனன
தனன தனன தனதான

திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் அவற்றிற்கான சந்த அமைப்புகள் தலைப்பிலிடப்பட்டே எழுதப்பட்டிருக்கும். இச்சந்த அமைப்புகளே 'சந்தக்குழிப்புகள்' என அழைக்கப்படுகின்றன.

மேற்சுட்டிய நான்கு வகை சந்தக்குழிப்புகளில் இறுதியில் வரும் தனதானா தந்ததானா எனவரும் சந்தங்கள் 'தொங்கல்' எனப்படுபவை. இவ்வாறு சந்தக்குழிப்புகளுடன் இறுதியில் ஒரு தொங்கலோடு முடிவடைவதே கலை எனப்படும். இதனையே 'வண்ணத்தியல்பு எனும் நூலில் தண்டபாணி சுவாமிகள் விளக்கியுள்ளளர்.

"சில்வகைச் சந்தப் புணர்போர் துள்ளலே
பல்வகைத் துள்ளற் புணர்போர் குழிப்பே
குழிப்பொரு மூன்று கூடிய பின்னர்த்
தொங்கற் றாழிசைத் துள்ளலொன் றிசைக்கிற்
கலை யொன்றாமெனக் கழறுவர் புலவோர்
எண்கலைப் புணர்போர் வண்ணப்பாவே" [20]

இனி சந்தங்களுக்கான தாளக் கணக்கீடு பற்றிக் காண்போம்.

சந்தங்களுக்கான மாத்திரை அளவுகளும் முழவுச் சொற்களும்

இயற்றமிழுக்கும் இசைத்தமிழுக்கும் கூறப்பட்டிருக்கும் மாத்திரையளவுகள் வேறுபட்டவை.

இயற்றமிழில் 'கண்' என்பதற்கு ஒன்றரை மாத்திரை; ஆனால் சந்தப்பாடல்களில் அதற்கு இரண்டு மாத்திரை அளவு. இயற்றமிழில் 'காண்' என்பதற்கு இரண்டரை மாத்திரை; ஆனால் சந்தப்பாடல்களில் அதற்கு இரண்டு மாத்திரை அளவாகும். எனவே இயற்றமிழில் ஒன்றரையாக இருப்பது இசைத்தமிழில் இரண்டாக நீள்வதையும், இயற்றமிழில் இரண்டரையாக இருப்பது இசைத்தமிழில் இரண்டாகக் குறுகுவதையும் உணரலாம்.

இயற்றமிழில் எழுத்துக்கள் யாப்பிலக்கணத்தில் கூறிய மாத்திரையளவே ஒலிக்கும். ஆனால் இசைத்தமிழில் அந்த அளவைக் கடந்தும் ஒலிக்கும். இதனை,

'அளபிறந் துயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிய இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்" (தொல். நூல் மரபு–33)

எனும் தொல்காப்பிய நூற்பாவும்,

"ஆவியும் ஒற்றும் அளவிறந் திசைத்தலும்
மேவும் இசைவிளி பண்டமாற் றாதியின்" (நன்னூல். 101)

எனும் நன்னூலாரின் கூற்றும் உறுதி செய்கின்றன.

''இசையில் அளவிறந்திசைக்குங்கால் ஆவி பன்னிரண்டு மாத்திரையீராகவும், ஒற்றுப் பதினொரு மாத்திரை யீராகவும் இசைக்கும் என்றார் இசை நூலார் என்று சங்கர நமச்சிவாயரும் விளக்குகின்றனர்". [19]

சந்தமாத்திரை அளவுகள் குற்றெழுத்துக்கு (குறில்) ஒன்றும், நெட்டெழுத்துக்கு (நெடில்) இரண்டும், குறில் ஒற்றுக்கும், நெடில் ஒற்றுக்கும்

இரண்டும் என அமைகின்றன. க–ஒரு மாத்திரை; கா–இரண்டு மாத்திரை; கண், காண்–இரண்டு மாத்திரை என்றாகும். 'விருத்தப்பாவியல் நூலின் இலக்கண அடிப்படையிலானது இந்த மாத்திரையளவு. இசைக்கும் பொழுது இவை மேலும் நீண்டோ, குறுகியோ தாளத்தின் போக்கிற்கேற்ப மாறி அமைவதும் உண்டு. சந்த மாத்திரைகளின் அடிப்படையிலேயே பாடலின் தாளம் அமைகிறது. குற்றெழுத்தை நீட்டிக்கொள்ளலும் நெட்டெழுத்தை குறுக்கிக் கொள்ளலும் இசையமைப்பிலே இயல்பாக நிகழும்.

இதனை ஒரு நூற்பா மூலம் தெளிவுபடுத்துகிறார் வீ.பா.கா. சுந்தரம்.

"நீட்டம் வேண்டின் நீட்டிக் கொளலும்
குறுக்கம் வேண்டின் குறுக்கிக் கொளலும்
இசையின் நிறைப்பும் குறைப்பு மாக
இசையோர் கொள்வர் இசையின் கணிப்பில்" [21]

இனி இசையியலில் சந்த வாய்பாடுகளுக்காக தாளச் சொற்கட்டுகளைக் காண்போம்.

தென்னகச் செவ்விசையில் (கருநாடக இசை) 'சூளாதி சப்த தாளங்கள்' என ஏழு தாளங்களும் எண்ணிக்கை அடிப்படையில் திச்ரம், சதுச்ரம், கண்டம், மிச்ரம், சங்கீர்ணம் என ஐந்து சாதிபேதங்களால் முப்பத்தைந்து தாளங்களாகின்றன. அவை, மேலும் பாடல்களின் எழுத்துக்கள், சந்தங்கள் அடிப்படையில் அமையும் ஐந்து வகை கதி பேதங்களால் 35 x 5 = 175 தாளங்களாகின்றன. தமிழிசையில் <u>சாதி</u> என்பது <u>அலகு</u> எனவும், 'கதி' என்பது <u>நடை</u> எனவும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இதனைக் கீழ்க்கண்டவாறு விவரிக்கலாம் :

திச்ர சாதி	–	மூன்றனலகு ;	திச்ரகதி	–	மூன்றன் நடை
சதுச்ர சாதி	–	நான்கனலகு ;	சதுச்ரகதி	–	நான்கன் நடை
கண்டசாதி	–	ஐந்தனலகு ;	கண்டகதி	–	ஐந்தன் நடை
மிச்ர சாதி	–	ஏழனலகு ;	மிச்ரகதி	–	ஏழன் நடை
சங்கீர்ண சாதி	–	ஒன்பானலகு ;	சங்கீர்ண கதி	–	ஒன்பான் நடை

அலகு என்பது எண்ணிக்கையைக் குறிக்கும். அதாவது மூன்றன் அலகு என்பது மூன்று எண்ணிக்கையைக் குறிக்கும். மூன்றன் நடை என்பது அதில்

ஒரு எண்ணிக்கைக்குள் அடங்கும் எழுத்தளவு சந்த இலக்கண அடிப்படையில் மூன்று மாத்திரையளவு எனப் பொருள்படும்.

சந்தப்பாக்களும், வண்ணப்பாக்களும் சந்த மாத்திரை அளவுகளின் அடிப்படையிலான தாளத்திலேயே இயங்குகின்றன.

மாத்திரையளவுக்கான சந்த வாய்ப்பாட்டினையும், தாளச் சொற்கட்டினையும் (முழவுச் சொற்கட்டு) கீழ்வரும் அட்டவணை மூலம் தெளிவாக அறிந்து கொள்ளலாம்.

மாத்திரை	சந்தம்	முழவுச் சொற்கட்டு	சமசுகிருத தாளச்சொல்	தமிழ்ச் சொல்
மூன்று	தனன தன்ன தந்த தய்ய தான	தகிட தின்ன/நம்த தக்க „ தீம்த தாகு	திச்ரம்	மூன்றன் நடை
நான்கு	தனதன தானன தத்தன தந்தன தந்தா தன்னா தனத்த தானா தாத்தன தாந்தன	தகிதின/தகதிமி தாகிட தக்கிட தொம்கிட தொம்தா „ தகீட தாதா/தொம்தொம் தாக்கிட தாங்கிட	சதுச்ரம்	நான்கன் நடை
ஐந்து	தனதனன தாதனன தானதன தானனா தனதனா தனாதன தனத்தா தனதய்ய	தகதகிட தாதகிட „ தாகதீம் தகிடதீம் ததாம்கிட திமித்தா/தரித்தா தகதீம்த	கண்டம்	ஐந்தன் நடை

மிச்ரம் எனும் ஏழு மூன்றும் நான்கும் சேர்ந்து (3 + 4) (4 + 3) எழன் நடையாகவும், அதேபோன்று சங்கீர்ணம் எனும் ஒன்பது நான்கும் ஐந்தும் சேர்ந்து (4 + 5) (5 + 4) ஒன்பான் நடையாகவும் உருவாகின்றன. எனவே சந்தமும் சொற்கட்டும் அதற்கேற்பவே அமைகின்றன.

7 – தனன + தனதன – தகிடதகதிமி – மிச்ரம் – ஏழன் நடை
தனதன + தனன – தகதிமிதகிட – „ – „

9 – தனதன + தனதனன – தகதிமிதகதகிட – சங்கீர்ணம் – ஒன்பான் நடை
தனதனன + தனதன – தகதகிட தகதிமி – „ – „ „

பிற சந்தச் சொற்கள் கலந்து ஏழும், ஒன்பதும் ஆவதற்கேற்ப முழவுச் சொற்கட்டுகளும் அட்டவணையில் குறிப்பிட்டுள்ளபடி மாறி மாறியமையும்.

எ.கா. 7 – தான + தந்தன – தாகுதொம்கிட
9 – தானன + தனதய்ய – தாகிடதகதீம்த

பாடலின் ஒவ்வொரு அடியிலும் உள்ள சந்தங்களின் அடிப்படையிலேயே அதன் சந்தக் குழிப்பு அமைந்து அதனை யொட்டியே தாளத்தின் அலகுகளும் அமைகின்றன. அதாவது பாடலின் ஒவ்வொரு அடியிலும் 'தனதனன' என்ற சந்தம் நான்கு முறை வருமானால் அப்பாடல் நான்கு என்ணிக்கையிலமைந்த நான்கனலகுத் தாளத்தில் அமையும்

எ.கா. 1 2 3 4
"கட்டுவட | மெட்டுமுறு | வட்டமுழ | வத்தில்
கொட்டுகர | மிட்டவொலி | தட்டும்வகை | நந்திக்"
(சம் : 2 : 32 : 3)

ஞானசம்பந்தர் இயற்றியுள்ள இத்தேவாரப் பாடலில் தத்ததன, தத்ததன என்ற சந்த அமைப்பில் 'வத்தில்' 'நத்திக்' என்று அடியின் ஈற்றில் வரும் சொற்களும் நீட்சி பெற்று ஐந்து மாத்திரை அளவுக்கு ஒலிக்கும். எனவே இப்பாடல் ஐந்தன் நடையில் நாலனலகுத் (நான்கு எண்ணிக்கை) தாளத்திலமைந்துள்ளது.

இதுகாறும் கூறியனவற்றால் இசைத்தமிழ் இலக்கணம் இயற்றமிழ் இலக்கணத்திலிருந்து வேறுபட்டு விளங்குகின்றது என்பதும், தமிழறிஞர்கள் இதுபற்றிப் பெரிதும் அக்கறை கொள்ளவில்லை என்பதும் புலனாகும்.

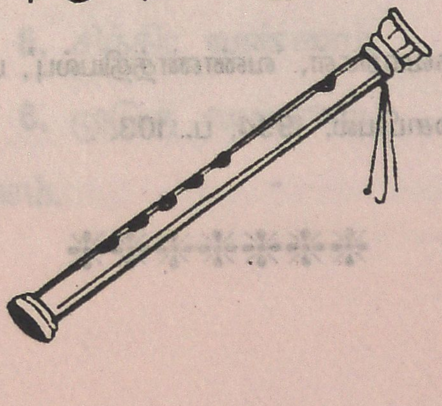
சந்தப் பாடல்களுக்கு நேர், நிரை, மா, விளம், காய், கனி முதலிய வாய்பாடுகள் பொருந்திவரா என்பதும், அவை சீர்களில் வரும் மாத்திரை அளவைக் கொண்டு அவற்றிற்கான இலக்கணம் வகுக்கப்படுகின்றது. மூன்று மாத்திரைச்சீர், நான்கு மாத்திரைச் சீர், ஐந்து மாத்திரைச் சீர், ஏழு மாத்திரைச் சீர் என நான்கு வகைகளில் அடங்குகின்றன. சந்தப்பாக்களிலும் வண்ணப் பாக்களிலும் அமைந்த சந்த அமைப்புகளின் அடிப்படையிலேயே தாளமும், தாள நடையும் அப்பாக்களுக்கு அமைகின்றன. தேவாரப் பாடல்களில் குறிப்பிடப்படும் கட்டளைகளும், சந்தக் குழிப்புகளும் நெருங்கிய தொடர்புடையன. கட்டளைகள் பாடல்களுக்கான பண்ணை நிர்ணயிப்பதிலும் முக்கியப் பங்கு வகிக்கின்றன. கட்டளைக்குக் கூறப்படுவது சந்தங்களுக்கும் பொருந்தும்.

இயற்றமிழ் இலக்கணத்தில் எழுத்துக்கான மாத்திரை அளவும், இசைத்தமிழ் இலக்கணத்தில் எழுத்துக்கான மாத்திரை அளவும் வேறுபட்டவை. சந்தம், வண்ணம் ஆகிய இரண்டு வகைத் தமிழ்ப் பாக்களும் இசைத்தமிழ்ப் பாடல்கள்.

இசை இயலில் முழவுச் சொற்கட்டுகள் ஏராளமாக அமைந்திருப்பது போல் சந்தக்குழிப்புகளும் மூன்று, நான்கு, ஐந்து, ஏழு, ஒன்பது என ஐந்து வகை அலகுகளிலும், ஐந்து வகை நடைகளிலும் பயின்று வருகின்றன.

தொல்காப்பியம் கூறும் குறுக்கம், நீட்டம் பற்றிய நூற்பாக்கள் இயற்றமிழைக் காட்டிலும், இசைத் தமிழுக்கே பெரிதும் பொருந்தி வருகின்றன. இசைத்தமிழுக்கு அடிப்படையாக விளங்குவது ஓசை நயம் ஆகும். சந்தங்கள் ஓசை நயத்தை மேலும் மேலும் அதிகரிப்பதுடன் பாடலுக்கான தாளக் கட்டமைப்பையும், வரையறுக்கப்பட்ட ஓசையினையும் வழங்குவதுடன் சில வேளைகளில் இசையமைப்புக்கும் பெரிதும் உறுதுணையாக விளங்குகின்றன. தமிழும் இனிமையும் பிரிக்க முடியாத வகையில் இரண்டறக் கலந்திருப்பதற்கு அடிப்படையாக விளங்குவன தமிழின் சந்தமும் இசையும் என்று கூறுதல் மிகையாகாது.

சங்கரதாசரின் நாடகத் தமிழ் நனிசிறந்து விளங்கியதில் சந்தமும் இசையும் பங்களிப்பு செய்திருப்பதனை இனிவரும் இயல்களில் காண்போம்.



அடிக்குறிப்புகள்

1. வீ.ப.கா. சுந்தரம், சேறை அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, ப. 223.
2. உ.வே. சாமிநாதய்யர் (ப.ஆ), சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும், அடியார்க்கு நல்லாருரையும், 1985, ப. 63.
3. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம், தொ, 2, ப. 4, 5.
4. விபுலானந்த சுவாமிகள், 'யாழ்நூல்', 1974, ப. 219.
5. இ. அங்கயற்கண்ணி, திருப்புகழ்ப் பாடல்களிற் சந்தக்கூறுகள், ப. 44, 45.
6. லெ.ப.கரு. இராமநாதன் செட்டியார் (ப.ஆ) 'பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும்', 1974, ப.114.
7. விபுலானந்த சுவாமிகள், 'யாழ்நூல்', 1974, ப. 211.
8. புலியூர்க் கேசிகன், 'பரிபாடல் மூலமும் தெளிவுரையும்', பக்.111, 128, 154.
9. பின்னத்தூர் அ. நாராயணசாமி ஐயர், (ப.ஆ) 'நற்றிணை', ஆனந்த வருடம், சென்னை, ப. 127.
10. உ.வே. சாமிநாதய்யர், (ப.ஆ) சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், 1985, ப. 91.
11. வீ.ப.கா. சுந்தரம், 'தமிழிசையியல்', ப. 198.
12. மேலது. ப. 194.
13. பைகி. ராஜ கோபாலய்யர், 'அருணகிரிநாதர் பாடல்களின் சந்த அமைப்பும் தாள அழகுகளும்", ஸ்ரீ அருணகிரிநாதர் ஆறாவது நூற்றாண்டு ஜயந்தி விழா – சிறப்பு மலர், புதுடெல்லி, ப. 103.
14. இ. அங்கயற்கண்ணி, திருப்புகழ்ப் பாடல்களிற் சந்தக்கூறுகள், ப.46.
15. எஸ். சௌந்தரபாண்டியன், தமிழில் வண்ணப் பாடல்கள், பக். 49–50.
16. தண்டபாணி சுவாமிகள், அறுவகை இலக்கணம், ப. 86.
17. மேலது, ப. 87.
18. மேலது, ப. 87.
19. முனைவர் இரா. திருமுருகன், 'இசைத்தமிழ் இலக்கணம்', 'தெளிதமிழ்' 15–6–1997.
20. தவத்திரு தண்டபாணி சுவாமிகள், 'வண்ணத்தியல்பு', ப. 15.
21. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசையியல், 1994, ப. 103.

❋❋❋❋❋❋❋❋

இயல்-4

நாடகங்களில் தொல்காப்பியர் காட்டும் வண்ணங்கள்

இரண்டாம் இயலிலும், மூன்றாம் இயலிலும் சந்தம், வண்ணம் பற்றிய வரலாற்றுச் செய்திகளையும், இலக்கணக் குறிப்புகளையும் அறிந்து கொண்ட நிலையில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் காணலாகும் வண்ணங்கள் பற்றி இவ்வியலில் ஆய்வு செய்யப்படுகின்றது. சந்தம் பற்றிய இலக்கணத்தை 'விருத்தப்பாவியலும்' வண்ணம் பற்றிய இலக்கணத்தை 'வண்ணத்தியல்பும்' மட்டுமே விவரித்துள்ளன. இவ்விரு நூல்களும் சமீப காலத்தில் எழுதப்பட்டவை. பழந்தமிழ் இலக்கண நூல்களில் இவை பற்றிய இலக்கண விளக்கங்கள் இல்லை. மேலும் இசைத் தமிழுக்கான இலக்கண நூல் என்று எதுவும் கிடைக்கப்பெறவில்லை. இந்நிலையில் தொல்காப்பியர் காட்டும் இருபது வண்ணங்களில் முன்னரே குறிப்பிடப்பட்டுள்ள இசைத்தமிழ் தொடர்பான வண்ணங்கள் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இடம் பெற்றிருக்கும் பாங்கினை நோக்குவோம். இவ்வண்ணங்கள் தொல்காப்பிய நூற்பாக்களின் சூத்திரங்களையும், உரையாசிரியர்கள் அவற்றிற்கு தந்துள்ள எடுத்துக்காட்டுகளின் அடிப்படையிலும் ஒப்புநோக்கி ஆராயப்படுகின்றன. தொல்காப்பியர் காட்டும் இருபது வண்ணங்களில் நாடகப் பாடல்களுக்கு மிகவும் பொருந்தி வருகின்ற கீழ்க்காணும் வண்ணங்கள் மட்டுமே ஈண்டு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன.

1. வல்லிசை வண்ணம்
2. மெல்லிசை வண்ணம்
3. இயைபு வண்ணம்
4. நெடுஞ்சீர் வண்ணம்
5. குறுஞ்சீர் வண்ணம்
6. சித்திர வண்ணம்
7. உருட்டு வண்ணம்
8. முடுகு வண்ணம்
9. அளபெடை வண்ணணம்.

வல்லிசை வண்ணம்

"வல்லிசை வண்ணம் வல்லெழுத்துப் பயிலும்" ★

(தொல். செய்யு. நூ. 208)

"வல்லெழுத்து மிக்கு வருவது வல்லிசை வண்ணமாம் என்றவாறு" என்று இளம்பூரணர் பொருள் கூறுகிறார். இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக யாப்பருங்கல விருத்தியிலிருந்து கீழ்வரும் பாடலைக் கூறுகிறார்.

"வட்டொட்டி யன்ன வணர்முடப் புன்னைக்கீழ்க்
கட்டொட்டுக் கண்ணி தொடுபவர் தாழைப்பூத்
தொட்டிட்டுக் கொள்ளும் துறைச் சேர்ப்ப னின்னொடு
விட்டொட்டி யுள்ளம் விடாது நினையுமேல்
ஒட்டொட்டி நீங்காதே ஒட்டு" (யா. வி. கழ. பக். 403) [1]

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் காணப்படும் சில வல்லிசை வண்ணங்களைக் காண்போம். சுவாமிகளின் நாடகங்கள் அனைத்துமே பாடல்கள் நிறைந்த இசை நாடகங்கள்; வசனப்பகுதிகள் மிகமிகக் குறைவு என்பதை நாம் கவனத்திற் கொள்ள வேண்டும்.

நாடகம் : **'இரணியன் நாடகம் அல்லது பிரஹலாதன் சரித்திரம்'**

1. இந்நாடகத்தின் முதல் காட்சியில் இரணியன் தனது இராட்சத வீரர்களுக்கு திருமாலிருக்கக்கூடிய இடங்களைப் பற்றி விவரித்துக் கூறுவதாக இப்பாடல் அமைகிறது.

சந்தப்பாட்டு

இராகம் – சங்கராபரணம் தாளம் – ஏகம்

'எத்தான வித்தைபல கற்றேயொ ளித்தவனி
ருப்பான தைப்பு கலுவேன்

★ பாடவேறுபாடு : "வல்லிசை வண்ணம் வல்லெழுத்து மிகுமே" பேராசிரியர் ; நச்சினார்க்கினியர், தொன்னூல்.

"எப்பாடு பட்டுமெவ னைப்போயி ழுத்துவர
விப்போது சித்த மிசைவீர்
தொத்தாரு நற்றுளசி பொற்பார்ப சுத்திரள்தொ
குப்பாகு நிற்கு நிலையுள்
கட்டேது மற்றநிலை நிற்பார்ம திக்குள்மொழி
சொற்பாடு பத்தர் குழுவுள்
சித்தாதி பார்க்குளொளி யுற்றார்ம கத்துளுயர்
சிட்டாச ரப்பு நிதருள்
திக்கோடு திக்கொலிப டத்தாவி யெற்றுயர்தி
ருப்பால லைக்க டலினுள்
சத்தாமெ வற்றுளுமெர ளிப்பான்வி டிற்பொழுது
தப்பாது கட்டி விரைவே
சற்றேனு நிற்கமன மொப்பாது கிட்டிடுமி
ணிப்பேர்வீ ரட்டி யிலையே". [2]

இப்பாடல் முழுவதும் வல்லெழுத்துகளும் வல்லோசையும் நிறைந்து காணப்படுகின்றன. இப்பாடலுக்கான சந்தக்குழிப்பு :

'தத்தான தத்ததன தத்தான தத்ததன
தத்தான தத்த தனனா'

இச்சந்த மூல வாய்பாட்டினடிப்படையிலேயே பாடலின் எட்டு அடிகளும் அமைந்துள்ளன. இக்குழிப்பு 'ன' எனும் ஒரு மெல்லெழுத்தைத் தவிர மற்ற எழுத்துக்களாக த, த் எனும் இரண்டு வல்லெழுத்துக்களை மட்டுமே எடுத்துக் கொண்டுள்ளது. ஒவ்வொரு அடியிலும் ஐந்து மாத்திரைச் சீர்கள் ஐந்தும், இறுதியில் மூன்று மாத்திரைச்சீர் ஒன்றும், நான்கு மாத்திரைச்சீர் ஒன்றும் வருகின்றன. ஈற்றுச் சீர்களில் வரும் 'மிசைவீர்', 'நிலையுள்', 'விரைவே', 'யிலையே', என்ற சொற்களின் இடையில் உள்ள நெடிலெழுத்துக்கள் ஓசை குறுகி குறிலாக ஒலிப்பதை சந்தக்குழிப்பின் மூலம் உணரலாம். (இது பற்றி முந்தைய இயலில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.)

2. காட்சி : இரணியன் கொலைஞர்களிடம் பிரகலாதனை வெட்டிக் கொன்று பறவைகளுக்கும், விலங்குகளுக்கும் இரையாக்கிவிடும்படி ஆணையிடுவதாக இப்பாடல் அமைகிறது.

“சற்றுநெஞ்சி லச்சமின்றி யுற்றடைந்து கிட்டிவந்து
தர்க்கமிங்கி யற்றிநின்ற கெட்டவம்ப னிவனைநீர்
பற்றியங்க முற்றறைந்தி ரத்தம்வந்தி டப்பிளந்து
பக்கமெங்கும் விட்டெறிந்து அட்டியின்றித் தருகுவீர்” [3]

இப்பாடலில் வல்லோசை மிகுந்து விளங்குவதைக் காணலாம்.

இப்பாடலுக்கான சந்தக்குழிப்பு :

தத்ததந்த தத்ததந்த தத்ததந்த தத்ததந்த
தத்ததந்த தத்ததந்த தத்ததந்த தனதனா.

ஒவ்வொன்றும் ஆறு மாத்திரைகளைக் கொண்டு எட்டு சீர்களைக் கொண்டு ஈரடிகளால் அமைந்த பாடல். ஐந்து மாத்திரை அளவு கொண்ட ‘தனதனா’ ஆறு மாத்திரையாக அளபெடுத்து நீண்டு ஒலிக்கும். ‘இவனைநீர்’, ‘தருகுவீர்’ எனும் இரண்டு சொற்களும் இவ்வாறு நீண்டு ஒலிக்கும். இசைத்தமிழில் நெடிலையடுத்து வரும் ஒற்றெழுத்து ஒரு மாத்திரை பெறுவதும், சில சமயங்களில் குறிலையடுத்து வரும் ஒற்றெழுத்து மாத்திரை பெறாதிருப்பதும், நெட்டெழுத்து குறுகி ஒலிப்பதும், குற்றெழுத்து நீண்டு ஒலிப்பதும் அப்பாடலின் தாளக்கட்டினைப் பொறுத்து அமையும்.

அருணகிரி நாதர் அருளிய திருச்செந்தூர்த் திருப்புகழில் ஒன்றான,

“வந்து வந்து முன்தவழந்து வெஞ்சுகந்த யங்கநின்று
மொஞ்சிகொஞ்சி யென்றழுங்கு ழந்தையோடு”

என்ற பாடல் ‘தந்ததந்த தந்ததந்த தந்ததந்த தந்ததந்த’ என்ற சந்தக்குழிப்பில் அமைந்திருப்பதை இங்கு ஒப்பு நோக்கலாம். சுவாமிகள் தமது வண்ணப்பாடல்களுக்கு திருப்புகழ் வர்ணமெட்டுகளை முழுவதுமாக எடுத்துக் கொள்ளாமல் நாடகக் காட்சிக்கேற்பத் தாமே புதிய சந்த அமைப்புகளில் பாடல்களை இயற்றினார் என்பது தெளிவு.

இதற்கு மேலும் ஒரு எடுத்துக்காட்டாக அருணகிரி நாதரின் திருத்தணித் திருப்புகழைக் காணலாம்.

"பொற்பதத்தி னைத்துதித்து நற்பதத்தி லுற்றபத்தர்
பொற்புரைத்து நெக்குருக்க வறியாதே"

இதன் சந்தக்குழிப்பு : 'தத்ததத்த தத்ததத்த தத்ததத்த தத்ததத்த'

இவ்விரண்டு பாடல்களின் கலப்பு வடிவமாக 'தத்த தந்த தத்த தந்த' எனும் சந்த அமைப்பில் 'சற்று நெஞ்சி லச்சமின்றி' என்று சுவாமிகளின் பாடல் அமைந்திருப்பது அதன் தனித்தன்மையை நமக்கு உணர்த்துகிறது.

நாடகம் : **சத்தியவான் சாவித்திரி**

காட்சி : எமன் தர்பார்

1. சித்திர குப்தனை உடனடியாகத் தனது அவைக்கு அழைத்து வரும்படி தனது தூதர்களுக்கு எமன் கட்டளையிடுகிறான்.

இராகம் : பியாக் தாளம் : ஏகம்

"விக்ரதண்ட உக்ரசண்ட வக்ரதுண்ட வித்தகா
மேவுகுண்ட மண்டகண்ட விண்டதந்தி மத்தகா
விகடபத்ர குருதிநேத்ர மின்னெயிற்று வெங்கதா
வீரசூர தீரகோர ஆரவார வங்கதா
வானளாவி மீளலான வாறுகண்டி டும்பதா
வந்துநின்று கொண்டதொண்ட டைந்துநின்றீ ராசதா
கொட்டமிட்ட டிக்கலுற்ற குச்சகப்ர தத்துவா
குற்றமற்ற சித்ரகுப்த னுக்குரைத்த ழைத்துவா" [4]

இப்பாடலில் எமனுடைய கம்பீரத்தைக் காட்டும் வண்ணம் வல்லோசை நிறைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

இதன் சந்தக்குழிப்பு :

தத்ததந்த	தத்ததந்த	தத்ததந்த	தத்தனா
தானதந்த	தந்ததந்த	தந்ததந்த	தத்தனா
தனனதத்த	தனனதத்த	தன்னதத்த	தந்தனா
தானதான	தானதான	தானதான	தந்தனா
தானதான	தானதான	தானதந்த	தந்தனா
தந்ததந்த	தந்ததந்த	தந்ததந்த	தானனா
தத்ததத்த	தத்ததத்த	தத்ததத்த	தத்தனா
தத்ததத்த	தத்ததத்த	தத்ததத்த	தத்தனா

இச்சந்த அமைப்பினை நோக்குங்கால் சுவாமிகள் தமது சந்தப் புலமையால் மூன்று மாத்திரைச் சந்தத்தைக் கொண்டு எண்ணற்ற கலப்புச் சந்தங்களைக் கொண்ட ஆறு மாத்திரைச் சீர்களைப் புனைந்துள்ளார் என்பது தெளிவாகும். இதிலுள்ள இறுதிச்சீர்கள் ஒவ்வொன்றம் திருப்புகழில் வரும் தொங்கலை நினைவுபடுத்துகின்றன. இறுதியில் வரும் இரண்டு அடிகளும் முழுவதுமே வல்லோசையை வெளிப்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்வமைப்பிலுள்ள நாடக உத்தி பற்றி ஆறாவது இயலில் விளக்கமாகக் காணலாம். இப்பாடலில் ஆங்காங்கே மெல்லெழுத்துக்களும், இடையெழுத்துக்களும் இடம்பெற்றிருப்பினும் பாடல் முழுவதும் வல்லோசை நிறைந்து விளங்குவதால் இப்பாடல் வல்லிசை வண்ணத்திற்கு ஒரு நல்ல எடுத்துக்காட்டாகத் திகழ்கிறது.

2. சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் எமன் அறிமுகமாகும் காட்சியில் எமன் தனது அவையோரை நோக்கிப் பாடுதல். இப்பாடலை மேற்கத்திய இசையில் ஐந்தன் நடையில் அமைத்துள்ளார்.

இங்கிலீஷ் நோட் தாளம் : ஏகம் (கண்ட நடை)

(சங்கராபரண இராகசுரங்கள்)

"நாடுமிகு நாலுதிசை யாளுகிற பாலர்களின்
நானொருவ னாகஎனை யே
நக்கச்ச டைக்கடவுள் தெற்குத்தி சைக்கரசு
நத்திக்கொ டுத்தபடி யே
நீடுமொரு 'சூலமொடு பாசமுயர் வானகதை
நேடுபடை யாகஎதி ரே
நீட்டிச்சு ழற்றியுயிர் வீட்டிப்பி டித்துடலை
நீக்கிப்பி ணித்ததனை யே
தேடுபவ மானசெய லேதுதொடர் வானநிலை
தேறிமிகு நீதிமுறை யே
செலுத்தித் துடித்துப் பதைக்கப் பதைக்கச்
சிதைத்துத்த கர்த்தெறிய வே
கோடுபல கோரமுக மேவுபடர் கூடிமொழி
கூறுமென தாணைநெறி யே
குத்திச்ச டத்தைக்கி ழித்துச்சி ரத்தைக்க
றைத்துப்பு தைத்திடுவ ரே". [5]

இப்பாடலின் சந்தக்குழிப்பு :

தானதன தானதன தானதன தானதன
தானதன தானதன னா
தத்தத்த னத்தனன தத்தத்த னத்தனன
தத்தத்த தத்ததன னா

பாடலின் ஒவ்வொரு சீரும் ஐந்து மாத்திரையளவைக் கொண்டு ஒவ்வொரு அடியும் ஏழு சீர்களைக் கொண்டுள்ளன. ஒவ்வொரு அடியிலும் இறுதிச்

சீர்கள் யே, ரே, வே என்று இயற்றமிழ் இலக்கணப்படி இரண்டு மாத்திரையளவுள்ள நெடிலெழுத்து ஒன்றையே கொண்டிருந்தாலும் இசைத்தமிழிலக்கணப்படி ஐந்து மாத்திரையளவு நீண்டு ஒலிக்கின்றன. (இது குறித்து முந்தைய இயல்களில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளன) இசைத்தமிழில் தாளத்திற்கேற்றபடி வேண்டிய அளவு எழுத்துகள் நீண்டு ஒலிக்கும். அதேபோன்று இப்பாடலின் நான்காவது அடியில் வரும் 'நீட்டிச்' 'நீக்கிப்' என்ற சொற்களில் வரும் 'நீ' எனும் நெடிலெழுத்து ஒரு மாத்திரையாகக் குறுகி ஒலிக்கும். சந்தக் குழிப்பின் அடிப்படையில் நோக்கினால் சில சீர்கள் குறுகி ஒலிப்பதை காணலாம்.

இப்பாடலில் முதலடியில் வல்லோசை குறைவாகவும் அடுத்த அடியில் அதிகமாகவும் பாடல் முழுதும் மாறிமாறி அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். வல்லிசை வண்ணமாக விளங்கும் இப்பாடலில் நெடிலோசையும், குறிலோசையும் மாறிமாறி வருவதன்மூலம் இப்பாடல் சித்திரவண்ணமாகவும் விளங்குகின்றது.

3. நாடகம் : சீமந்தினி

களம் : 5 காட்சி : 3

சந்திராங்கதராஜர் எழுதிய லிகிதத்தைப் படிக்கும்படி அவலோகன் தனது மந்திரியிடம் கூற மந்திரி அதனைப் படிக்கிறார்.

இலிகிதம்

"நத்துவய லுழுதல்புரி நிடதநா டரசுறு
நளச்சக்ர வர்த்தி நிதியம்

நாடுபவர் வறுமைகெட வீகைபுரி இந்த்ரசே
னக்குரிசில் பெற்றிடு தவம்

நம்புபவ ரன்பன்ப கைத்தவர்க் கிடியேறு
நச்சுரண ரங்க சிங்கம்

நதிமதி முடித்தசிவ னுடையபத சேகரம்
நற்றவத் தோரூழியம்

கொத்துபறை கொட்டுபறை எய்படைகள் எறிபடைகள்
கொண்ட ஜெயசீல சௌரியம்

குதைமாட்டு சிலைகோட்டு கணைபூட்டு வலிகாட்டு
கொடிநாட்டு கின்ற தம்பம்

குறையாத தருதாரு அசையாத மகமேரு
கூறு சந்த் ராங்க னோலை

குடிகொண்ட நாடரசு கொண்டஅவ லோகனெதிர்
கொண்டுகைக் கொண்டு காண்க

கத்துதிரை யெறியவுங் கயிறுபுரி நெகிழவுங்
காற்றுவிசை யாக வரவுங்

கனத்ண்டு முறியவுங் கூம்புமுன் நொடியவுங்
கால்மோது பாய் கிழியவுங்

கட்டுநிலை தைத்தநிலை தளரவும் ஒட்டாணி
கழலவும் ஒருபுறத்தில்

கணந்தொக்க மனிதர்க ளொருங்கவும் ஓடங்
கவிழ்ந்துமுயர் யமுனை நதியில்

அத்தினம டுத்துப்பிலத் துவாரத் தில்வீழ்ந்
தரவலோகஞ் சென்றனன்

அங்கு தக்கராஜன் உபசாரமுஞ் செய்
தனுப்ப விடைகொண்டு மீண்டேன்

அதற்குள்நா னுயிர்போனதாகநீ யெண்ணியெம்
மையனைச் சிறையில் வைத்தெம்

மரசுகைக் கொண்டனை சிறைவிடு நாடுகொடு
அல்லதுயிர் கொல்லு வேனே". [6]

மூன்றாவது இயலில் ஐந்து மாத்திரைச் சந்தங்களின் மாறுபட்ட ஒலிப்புகளை விளக்கியிருப்பதற்கேற்ப இப்பாடலில் தத்ததன, தனனதன,

தனதந்த, தனதனா, தாதனன, தாதந்த, தந்ததன, தனனதந், தநதய்யா, தய்யதன எனப்பல்வேறு சந்தங்களும் இடம்பெற்று இவ்வல்லிசை வண்ணத்தை மேலும் பொலிவுறச் செய்திருப்பதை உணரலாம்.

சுவாமிகளுடைய பாடல்கள் நாடகங்களுக்காக இயற்றப்பட்டவை என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். நாடகக் காட்சியின் தேவை கருதியே சுவாமிகள் பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார். இரணியன், எமன் போன்ற பாத்திரங்களுக்கு வல்லோசை நிறைந்த பாடல்களைப் புனைந்திருப்பதை உணரலாம். பிற நாடகங்களிலும் பரவலாகக் காட்சிகளின் தேவைக்கேற்ப, தர்க்கப்பாடல்களிலும், கீர்த்தனைப் பாடல்களிலும், பிற பாடல் வடிவங்களிலும் ஆங்காங்கே சில அடிகளில் வல்லிசை வண்ணத்தைப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

'வல்லிசை வ்ண்ணம் வல்லெழுத்து மிகுமே' எனும் தொல்காப்பியர் கூற்றுப்படி சுவாமிகளின் நாடகங்களில் ஆங்காங்கே காணப்படும் வல்லோசை மிக்க சந்தச் சொற்களாலான பாடல் வரிகள் யாவும் வல்லிசை வண்ணமாகக் கொள்ளத் தக்கவையாகும்.

மெல்லிசை வண்ணம்

"மெல்லிசை வண்ண மெல்லெழுத்து மிகுமே"

(தொல். செய். நூ. 209)

எனும் தொல்காப்பியரின் நூற்பாவிற்கு "மெல்லெழுத்து மிக்கது மெல்லிசை வண்ணமாம்" என்று விளக்குகிறார் இளம்பூரணர். இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கீழ்வரும் பாடலைக் குறிப்பிடுகிறார்.

"பொன்னி னன்ன புன்னைநுண் டாது
மணியி னன்ன நெய்தலங் கானல்
மனவென வுதிரு மாநீர்ச் சேர்ப்ப
மாண்வினை நெடுந்தேர் பூண்மணி யொழிய
மம்மர் மாலை வரநீ
நன்மா மேனி நயந்தனை யெனினே"

(யா. வி. கழ. பக். 176, 404) [7]

மெல்லெழுத்து மிகுந்து, ஏனையெழுத்துக் குறைந்து விரவி வருவது மெல்லிசை வண்ணம் ஆகும்.

இனி இந்நூற்பாவின் அடிப்படையில் அமைந்த ஒருசில மெல்லிசை வண்ணங்களை சுவாமிகளின் நாடகங்களில் காண்போம்.

1. நாடகம் : **பவளக்கொடி சரித்திரம்**

காட்சி : தன்னை விட்டுப் பிரிந்து செல்லும் அர்ச்சுனனை நோக்கி கோபத்துடன் சுபத்திரா பாடுகிறாள்.

"எந்தச்சக்களத்தி மேல் இச்சை கொண்டு செல்கிறீர்
எனக்கதை விளங்கச் சொல்லும்"

என்ற பல்லவியுடன் தொடங்கும் இப்பாடலில் அனுபல்லவி, சரணம் ஆகியவற்றைத் தொடர்ந்து 'சந்தம்' என்ற தலைப்பில் இடம்பெற்றுள்ள கீழ்வரும் அடிகள் மெல்லோசை மிகுந்து காணப்படுகின்றன.

"முறைமையன்புங் கொண்டண்டும் பண்புங்கண்டின் பந்தந்
தெனையிணங்கும் சொந்தங்கொஞ் சங்கண்டென்றென் றென்றும்
கலவிநண்புந் தங்குந்துன்பம் பங்கம்பொங் கும்புண்
படவகன்றும் சென்றின்றன் கண்டஞ்சும் பொன்றங்கம்" [8]

இப்பாடல் ஆனந்தபைரவி இராகத்தில் ஏழன் சாய்ப்புத் (மிச்ரசாபு) தாளத்தில் அமைந்தது. பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணத்தைத் தொடர்ந்து வரும் இச்சந்த அடிகள் இயல்பாக ஏழன் நடையில் அமையும். எனவே ஒவ்வொரு சீரும் ஏழு மாத்திரை அளவைக் கொண்டிருக்கும். அதற்கேற்ப சீரில் இடம் பெற்றுள்ள எழுத்துகள் நீண்டோ, குறுகியோ ஒலிக்கும்.

இதன் சந்தக் குழிப்பு :

தனனதந்தந்	தந்தந்தந்	தந்தந்தந்த	தந்தா
தனனதந்தந்	தந்தந்தந்	தந்தந்தந்த	தந்தா
தனனதந்தந்	தந்தந்தந்த	தந்தந்தந்	தந்த
தனனதந்தந்	தந்தந்தந்	தந்தந்த	தந்தந்தா

முதலிரண்டடிகளுக்கான சந்தக்குழிப்பு ஒன்றாகவும், மூன்றாம், நான்காமடிகளின் சந்தக் குழிப்பு அவற்றிலிருந்து சிறிது வேறுபட்டிருப்பினும் தாளத்தில் ஏழன் நடையில் 'தகிட தகதிமி தகிடதகதிமி' என்ற வகையில் ஒரே சீரானமுறையில் பாடப்படும்.

2. இதே நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ள ஒரு விருத்தப் பாடல் மெல்லோசை மிகுந்து காணப்படுகிறது. பவளக்காட்டில் கிருஷ்ணன் அர்ச்சுனனை அன்னபட்சியாக மாற்றி தன்னை வேடனுருவாக்கிக் கொண்டு பட்சி விற்பதாகப் பாடிக்கொண்டு வரும் காட்சியில் இப்பாடல் இடம் பெறுகிறது.

விருத்தம்

"அண்டர்கள் மகிழும் அன்னம் அரசர்கள் பணியும் அன்னம்
கண்டவர் புகழும் அன்னம் கணவலி தெரிந்த அன்னம்
பெண்டுகள் கூட்டந்தன்னை பிரியமாய் பார்க்கும் அன்னம்
எண்டிசை வென்ற அன்னம் இதன்விலைக் களவுமுண்டோ" [9]

இப்பாடலின் நான்கு அடிகளிலும் மெல்லெழுத்துக்கள் விரவிக்கிடக்கின்றன.

2. நாடகம் : அபிமன்யு சுந்தரி

களம் : 3 காட்சி : 4

கடோத்கஜனின் தாய் கமலக்கண்ணியை நோக்கி அபிமன்யு விண்ணப்பம் செய்வதாக அமைந்த பாடல்.

இராகம் : பரசு தாளம் : ஆதி

பல்லவி

“விண்ணப்பம் நீ ஒன்று கேளாய் – அம்மா
விளம்பு மெனதுமொழி உளங்கொள்ள நல்லவழி

சரணம்

எண்ணப்படுமென் மனமவ்
வண்ணப்படி நீ கிருபை
பண்ணப்பல காலுமுன்னை
நண்ணிப்பதம் போற்றுகின்றேன்
இசைமேவு மதால் திசையாவுங் கீர்த்தி
ஏற்றிடும் வானிலுந் தாவும்” [10]

(விண்ணப்பம்)

இப்பாடல் கீர்த்தனை வடிவத்திலமைந்தது. இதன் சரணத்தை மெல்லிசை வண்ணமாகப் புனைந்திருக்கிறார் சுவாமிகள். கீர்த்தனையாயிருப்பினும் எண்ணப்படு, வண்ணப்படி, பண்ணப்பல, நண்ணிப்பதம் என்ற நான்கு பதங்களையும் ‘தந்தத்தன’ என்ற ஒரே சந்தத்திலமைத்திருப்பது போற்றற்குரியது. நாலன் நடையில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்த இப்பாடலில் பல்லவி எடுப்பிலும் ‘தந்தத்தன’ எனும் அதே சந்தத்தில் ‘விண்ணப்பம் நீ’ என்று தொடங்குவது சிறப்பிற்குரியது. இச்சந்தங்கள் நாலன் நடையில் ஆறு மாத்திரையளவில் ஒலிப்பதால் இசை மேலும் அழகாக வெளிப்படுகிறது.

3. நாடகம் : சுலோசனா சதி

களம் : 1 காட்சி : 1

இந்திரஜித்தும் சுலோசனாவும் பாடும் தர்ககப்பாட்டு.

இராகம் : செஞ்சுருட்டி தாளம் : ஏகம்

இந்திர :“மனங்க லங்கிய தனங்கனம்பதனால் மதிமாறி சஞ்சலம்
வருந்தி நின்றிட நெருங்கி வந்ததனால்
மாதுனை நாடின னானிது வேளையி
லாதலி னாலினி நீதய வேபுரி.

சுலோ : இனந்த வர்ந்திடில் கனங்குறைந்திடுமே இடர்மேவித் தம்புகழ்
இழந்து சந்தத மழிந்தொ ழிந்திடுமே
ஏனிது பாதக மாகிய தீவினை
யானத னால்விடும் நாடுத லேனெனை

இந்திர :அஞ்சுக ரஞ்சித வஞ்சியிளம் பிணையே அகமுந்துயர் கொண்டது
அங்கமெ லிந்தது நம்பினே னுன்றனையே
அண்டையில் வந்து நலிந்த பெருந்துயர்
கண்டது சென்றிட இன்றுக லந்தணை

சுலோ : நெஞ்சு ரமிஞ்சி மொழிந்த விதந்தகுமா நெறியின்றி யணைந்திட
நின்றதும் இன்று மிகுந்த நலம்புகுமா
நிந்தை வருஞ்செய லென்று மொழிந்தும்
நெருங்கிய வஞ்சனை கொஞ்சமும் நன்றல”

காவடிச்சிந்து போன்று அமைந்த இப்பாடலில் மெல்லெழுத்துக்கள் மிகுந்து மெல்லிசை வண்ணமாக இத்தர்க்கப்பாடல் திகழ்கிறது. காட்சிக்கேற்ப அமைந்த இத்தர்க்கப்பாடலுக்கு ஒரேவித சந்தக் குழிப்பை அமைக்காது ஆங்காங்கு சில மாற்றுச் சந்தங்களைப் பயன்படுத்தியிருப்பதைக் காணலாம். ஆயினும் பாடல் முழுதும் மெல்லோசையை வழங்கக் கூடிய ‘தந்தன, தனந்த’ என்ற சந்தங்கள் அடுத்தடுத்துத் தொடர்ந்து வந்து இனிமை பயக்கின்றன.

எ.கா. :

தந்தன – நின்றிட, சந்தத, அஞ்சுக, ரஞ்சிய, கண்டது . . .

தனந்த – மனங்க, வருந்தி, சினந்த, இழந்து, நெருங்கி . . .

நான்கு மாத்திரைச் சீர்கள் 'தந்தன'வும் 'தனந்த'வும் நிறைந்த இப்பாடலில்,

"மாதுனை நாடின னானிது வேளையி
லாதலி னாலினி நீதய வேபுரி"
"ஏனிது பாதக மாகிய தீவினை
யானத னால்விடும் நாடுத லேனெனை"

என்று வரும் அடிகளில் நான்கு மாத்திரைச் சீர்கள் 'தானன தானன தானன தானன' என்று அமைந்திருப்பது கவனிக்கத் தக்கது. இந்திரஜித் முதலில் பாடிய அதே சந்த அமைப்பில் சுலோசனாவின் மறுமொழியும் அமைந்திருப்பதையும், இரண்டாவதாகவும் அதேபோன்று இருவரும் ஒரே சந்த அமைப்பில் பாடுவதையும் காணலாம். எனவேதான் இந்திரஜித் பாடுவதாக அமைந்த தானன தானன தானன தானன என்ற சந்தம் மூன்று நான்காம் அடிகளில் வந்திருப்பது போலவே, சுலோசனாவின் பதிலிலும் மூன்றாம் நான்காம் அடிகளிலும் வந்துள்ளது. தந்தன, தனந்த எனும் சந்த ஓசைகளுக்கிடையே இடம்பெறும் தானன தானன சந்தம் அதே நான்கு மாத்திரையில் ஒலிப்பது ஓசை நயத்தை அளிப்பதுடன் பாடலுக்கும் அழகூட்டுகிறது. 'னால்விடும்' எனும் சீரில் 'ல்' 'ம்' எனும் இரண்டு ஒற்றுகளும் மாத்திரையளவின்றி 'தானன' என்ற சந்த அளவிற்குள்ளேயே பாடலில் ஒலிக்கும். இசைத்தமிழின் மாத்திரையளவு வேறுபாட்டினை இங்கும் பார்க்கலாம்.

4. நாடகம் : பிரஹலாதன் சரித்திரம்

(i) காட்சி : 5 இரணியன் தவநிலை

"முத்திநெறி யறியாத" என்ற மெட்டு

இராகம் : ஆரபி தாளம் ; ஆதி

கண்ணி

"வெண்கமலந் தாங்கிநித மன்மருளுஞ் சுந்தரியாம்
பெண்கொடியின் பங்கருது மெண்கண்ணா நின்சரணம்
மண்புவனங் கண்டுதொழ வந்துதவங் கொண்டதனால்
பண்புடனின் றென்றனதிர் வந்துதவும் பங்கயனே" [12]

'முத்திநெறியறியாத மூர்க்கரொடு' என்ற திருவாசகப் பாடலின் வர்ணமெட்டில் அமைந்த இப்பாடலில் மெல்லோசை அதிகமாக வரும்படி எழுதியுள்ளார் சுவாமிகள். 'முத்திநெறியறியாத' பாடலில் வல்லோசை அதிகமாக உள்ளது. அப்பாடல் ஒரே சந்தக் குழிப்பில் அமைந்த பாடலுமன்று. ஆனால் இப்பாடல் சீரான சந்த அமைப்பிலானது. இப்பாடலின் சந்தக் குழிப்பு வருமாறு :

தந்தனன தந்தனன தந்தனன தந்தனனா

இச்சந்த அமைப்பிலேயே பாடலின் நான்கு அடிகளும் அமைந்துள்ளன. ஐந்து மாத்திரைச் சந்தமாயிருப்பினும் இப்பாடல் ஆதி தாளத்திலமைந்ததால் ஒவ்வொரு சீரிலும் உள்ள ஈற்றெழுத்துகள் மட்டும் ஒரு மாத்திரைக்குப் பதிலாக நான்கு மாத்திரையளவு நீண்டு ஒலிக்கும். இதனைக் கீழ்க்கண்ட தாளக் குறியீட்டின் மூலம் விளக்கலாம். ஆதி தாளம் எட்டு எண்ணிக்கையில் மொத்தம் முப்பத்திரெண்டு மாத்திரைகளைக் கொண்டது. தமிழில் எட்டன் மட்டத்தாளம் என்பர். மிகவும் பழமையானது என்ற வகையில் 'ஆதி' என்பதும் தமிழ்ப் பெயரே.

வெண்கம | லந் , , , | தங்கிநி | த , , , |
மன்மரு | ளுஞ் , , , | சுந்தரி | யாம் , , |

இசை இயலில் காற்புள்ளி (,) ஒரு மாத்திரையளவைக் குறிக்கும். முதலடிக்காகக் காட்டப்பட்டிருக்கும் இத்தாளப் பங்கீடு பாடலின் பிற அடிகளுக்கும் பொருந்தும்.

மெல்லெழுத்துகள் அதிகமாகக் காணப்படுவது மட்டுமின்றி இப்பாடலில் இடம்பெற்றுள்ள வல்லெழுத்துகளும் கூட அவற்றிற்கே இயல்பான வல்லோசையினை வெளிப்படுத்தாமல் குறைந்த அளவில் ஒலிப்பதை உணரலாம்.

(ii) இதே காட்சியில் இப்பாடல் முடிந்ததும் இரணியன் முன் பிரமன் தோன்றி அவனை வேண்டிய வரத்தைக் கேட்கும்படி கூறுகிறார். அதற்கு மறுமொழியாக இரணியன் பாடும் பாடல்.

"அண்டர்பகை யின்றுகெட வென்றுஜெயங் கொண்டிடவும்
பண்டெமது தந்தைமுதல் வந்தவர்கள் நின்றநிலை
கண்டவர்க ளும்பணிய நன்குபுகர் கொண்டிடவும்
வண்டுபல கிண்டுமலர் வந்தவனே தந்தருளே". [13]

இப்பாடல் 'முத்திநெறி யறியாத' எனும் மேற்சுட்டிய வர்ணமெட்டிலேயே அமைந்திருப்பதுடன் சந்தக் குழிப்பும், 'தந்தனன தந்தனன தந்தனன தந்தனனா' என்று அமைந்து மெல்லிசை வண்ணமாக விளங்கக் காணலாம்.

4. நாடகம் : **சத்தியவான் சாவித்திரி**

(i) காட்சி : 4

காட்டில் சாவித்திரியைத் துரத்தி வந்த சிங்கத்துடன் போரிட்டு அதனைக் கொன்றுவிட்டுக் களைப்புடன் உறங்கிக் கொண்டிருக்கிறான் சத்தியவான். அவனைக் காணும் சாவித்திரி பாடுகிறாள்.

பத்தியம் ★

இராகம் : ஆனந்த பைரவி

"அண்டர்தொழு மாரனோ தண்டுளப வண்ணனோ
அன்புரதி என்றுமகி ழின்பமதனோ
கண்டுபணி வார்வினை துண்டுபட மோதிய
தந்தனெனு மெங்களுமை தந்தசுதனோ

★ 'பத்தியம் அல்லது பத்யம் என்பது ஒருவகை இசை உருப்படியாகும். இசை நாடகங்களில் இடம்பெறும் இசைப்பாவாகும். இதுபோன்ற பத்தியங்களை அருணாசலக் கவிராயரின் 'இராமநாடக'த்திலும், கோபால கிருஷ்ண பாரதியின் 'நந்தன் சரித்திரத்திலும்' பரவலாகக் காணலாம்.

மண்டலமி லங்கவரு கின்றமதியோ
மங்கையர்ந லங்கவர வந்தவிதியோ
கொண்டபுக ழெங்குமுற நின்றபதியோ
கோகனகன் செய்தனுப்பி வைத்தசதியோ" [14]

மெல்லிசை வண்ணமாக அமைந்த இப்பாடலின் சந்தக் குழிப்பு :

முதலிரண்டு அடிகள் : தந்ததன தானனா தந்ததன தானனா
தந்ததன தந்ததன தந்ததனனா

இவ்விரண்டு அடிகளும் எழுசீர் அடிகளாகவும், பாடலின் அடுத்த பகுதி மூன்று சீர்களைக் கொண்ட நான்கடிகளுமாக அமைந்துள்ளது. முச்சீரடிகளின் சந்த அமைப்பு வருமாறு :

தந்ததன தந்ததன தந்ததனனா

பாடலின் 'கோகனகன் செய்தனுப்பி வைத்த சதியோ' என்ற அடிக்கு மட்டும் சந்த ஓசை சிறிது மாறுபட்டு 'தாதனன தய்யதன தத்ததனனா' என்று ஒலிக்கும். இருப்பினும் மாத்திரையளவில் மாறுபாடு இல்லை.

(ii) இதே காட்சியில் சாவித்திரி தொடர்ந்து சத்தியவானை வர்ணித்து இன்னொரு பாடலைப் பாடுகிறாள். கீர்த்தனை வடிவத்திலமைந்த இப்பாடலின் சரணம் ஒரு மெல்லிசை வண்ணமாகத் திகழ்கிறது எனலாம். எனவே பல்லவி, அனுபல்லவியை விடுத்து இப்பாடலின் சரணத்தை மட்டும் காண்போம்.

இராகம் : மோகனம் தாளம் : ஆதி

பல்லவி

சித்ரரூப சிங்காரன் செந்தமிழ் வாணவர்
தேடிப்புகழ் ஒய்யாரன்

எனத் தொடங்கும் இப்பாடலின் சரணம் வருமாறு :

"அந்தரமேவிய இந்திரனெனினுடல்
அண்டியவடுவுண்டு பாற்கடற்பள்ளி
நந்தனெனச்சொலி லைந்துவிதப்படை
நன்குதெரிவதுண்டு கந்தனாமெனில்

சுந்தரமிஞ்சிவி ளங்கறுமுகமொடு
துண்டிடுமயிலுண்டு மன்மதனெனில்

இந்தெனுமெருகுடை வந்தெனுமொருரத
மிங்கெதிருதலுண்டு இவர்களில்லை

சந்தனமணமது தழுவுமுலாசன்
சங்கீதசாகித்யந் தனிலும்விஸ்வாசன்

செந்தமிழ்ப்பிரசங்கஞ் செயும்வித்தவர்நேசன்
திவ்யமங்களஇன்பந் திகழுஞ்சந்தோஷன்" [15]

இப்பாடல் ஆதி தாளத்தில் அமைந்திருப்பதால் ஒவ்வொரு சீரிலும் எட்டு மாத்திரையளவு உள்ளது. எனவே பாடல் துரித நடையில் (கூடைநடை) அமையும். பாடலின் முதற்பகுதியில் ஒவ்வொரு அடியிலும் வரும் பாற்கடற்பள்ளி, கந்தனாமெனில், மன்மதனெனில், இவர்களில்லை எனும் சொற்கள் திருப்புகழில் அமைந்த தொங்கலைப்போல தனிச் சொற்களாக வருகின்றன. எனினும் இவையும் இசைத் தமிழ் இலக்கணத்திற்கேற்ப எட்டு மாத்திரையளவிலேயே ஒலிக்கும்.

இதன் சந்தங்கள் தந்ததனதானன தந்தனதந்தன தந்த தனதன தய்யனதந்தன என்ற முறையில் மாறிமாறி அமைந்து துரித நடையில் பாடும்போது இனிமை பயக்கின்றன. மேலே ஒற்றெழுத்துகள் மாத்திரையளவு இன்றியும், குறுகியும் ஒலிக்கும்.

5. நாடகம் : வள்ளித் திருமணம்

(i) காட்சி : தினைப்புனத்தில் வள்ளி பறவைகளை விரட்டிக் கொண்டிருக்கும் போது அவளைக் கண்டு உரையாடிய நாரதர் பின்னர் முருகனிடம் அவளைப் பற்றி வருணித்துப் பாடுதல். இப்பாடலை மெல்லெழுத்துகள் மிகுந்த வெண்பாவாகப் புனைந்துள்ளார் சுவாமிகள்.

வெண்பா

'மாங்கனிக்கும் தேன்கதலி வண்கனிக்கும் மேலினிக்கும்
பூங்கனியைக் கண்டுமனம் பூரித்தேன் – நான்கனிந்தேன்
ஐயா முருகையா அக்கனியை இக்கணமே
கொய்யாமற் கொய் தணைத்துக்கொள்" [16]

இப்பாடல் தாளமின்றிப் பாடக் கூடிய இசைப்பா. மெல்லோசை நிறைந்த இப்பாடலைப் பாடும் கலைஞர் தமது இசைப் புலமைக்கும், கற்பனைத் திறத்துக்கும் ஏற்ப ஒவ்வொரு சொல்லையும் நீட்டியும், குறைத்தும் பாடுவார். எனவே, இசை இலக்கண மாத்திரையளவு இப்பாடலுக்குக் குறிக்கப்படவில்லை.

(ii) தினைப்புனக் காட்சியில் வள்ளி–நாரதர், நாரதர்–முருகன், வள்ளி–முருகன்–இவர்களுக்கிடையிலான உரையாடல்கள் முழுவதும் தர்க்கப்பாடல்கள் நிறைந்து விளங்குவன. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் ‘வள்ளித் திருமணம்’ முழுமையான இசை நாடகமுமாகும். இக்காட்சியில் கனி, மான் என்ற இரண்டு சொற்களும் வள்ளியைக் குறிக்கக் கூடிய குறியீடாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இன்றுவரை இந்நாடகத்திற்கு அழியாத் தன்மையையும், வெற்றியையும் தந்து கொண்டிருக்கிறது. இப்பாடலில் இடம்பெறும் ‘காயாத கானகத்தே’ என்ற இப்பாடல் ஒரு நூற்றாண்டிற்கும் மேலாக மக்களிடம் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்று விளங்குவதை உணரமுடியும். இதுகுறித்துப் பின்னர் காண்போம்.

இங்கு இதே காட்சியில் ‘மான்’ என்ற சொல்லை வைத்து வள்ளி முருகனுக்குப் பதிலுரையளிக்கும் ஒரு விருத்தப் பாடலைக் காண்போம்.

விருத்தம்

“ஒருமானைத் தேடிப்படர் கானகத்தில் உலகளந்த
பெருமானடைந்த வினையறியாமற் பெடை மடமான்
தருமானிரண்டு விழி மானுலாவுமித்தினைப் புனத்தில்
வொருமானைத் தேடியலைவ தென்னோமதி மன்னவனே” 17

இப்பாடலும் முற்சுட்டிய பாடலைப் போன்றே தாளமின்றிப் பாடக்கூடிய விருத்தப் பாடலாகும். பொதுவாக இசையியலில் தாளமின்றிப் பாடக்கூடிய உருப்படிகளை ‘விருத்தம்’ என்றழைப்பர். எனவே, யாப்பிலக்கணப்படி வரும் விருத்தப்பாக்களோடு இசையியலில் குறிப்பிடப்படும் விருத்தங்களை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கக் கூடாது. இப்பாடல் பாடும்போது மெல்லோசை நிறைந்து விளங்கும்.

இயைபு வண்ணம்

வல்லிசை, மெல்லிசை வண்ணங்களையடுத்து இயைபு வண்ணம் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார் தொல்காப்பியர்.

"இயைபு வண்ண மிடையெழுத்து மிகுமே" (தொல். பொ. செ. நூ. 210)

இந்நூற்பாவுக்கு இடையெழுத்து மிக்கு வருவது இயைபு வண்ணம் என்று இளம்பூரணர் பொருள் கூறுகிறார்.

'மென்மை, வன்மைக்கு இடைநிகர்வாகிய எழுத்தான் வருதலின் இயைபு வண்ணம்' என்று பேராசிரியர் விளக்குகிறார்.

இயைபு வண்ணத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கீழ்வரும் பாடலை இளம்பூரணர் தருகிறார்.

"வால்வெள் ளருவி வரைமிசை யிழியவும்
கோள்வல் லுழுவை விடரிடை யியம்புவும்
வாளுகி ருளியம் வரையக மிசைப்பவும்
வேலொளி விளக்கினர் வரினே
யாரோ தோழி வாழ்கிற் போரே" (யா. வி. கழ, ப. 404)

முத்துவீரிய ஆசிரியர் "இடையினம் மிகுவன இடையிசை வண்ணம்" என்று கூறுகிறார்.[18]

இதனைப் பின்பற்றி இயைபு வண்ணம் என்பதனை இடைவண்ணம் என்று குறிப்பிடுவதுமுண்டு. ★

பொதுவாக இசைப்பாடல்களில் மெல்லின இடையின எழுத்துகள் அதிகமாகவும் வல்லின எழுத்துக்கள் மிகவும் குறைவாகவும் இருத்தல் சிறப்பு என்பர். ஏனெனில் இசைப்பாடலுக்கு மிகவும் முக்கியமான தேவை ஓசை நயமாகும். எனவே சுவாமிகளின் சந்தநயமிக்கப் பாடல்களில் மெல்லோசையும், இடையோசையும் நிறைந்து விளங்கும் தன்மை இயல்பான ஒன்றேயாகும். இனி இயைபு வண்ணத்திலமைந்த சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள் சிலவற்றைக் காண்போம்.

★ விளக்கம் காண்க : தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி–4.

1. நாடகம் : சதி அனுசூயா

களம் : 1 காட்சி : 3

ஆச்ரமத்தில் அனுசூயா கங்கையின் வருகை பற்றிப் பாடிக்கொண்டிருக்கிறாள். அப்பொழுது அங்கு வரும் நாரதர் பாடுவதாக இப்பாடல் அமைகிறது.

இராகம் : தோடி தாளம் : ரூபகம்

பாட்டு

"பிறவியாகிய துயரினால்வரு பெரியபாதக வினைகளால்
அறமுநீதியு நினைகிலாரெவ ரவர்கள்பூமியி லழிவரால்
துறவியாயினு முணர்விலாதவர் சுகசொரூபம தடைவரோ
மறலியூர்புகும் வழிசெலாவகை மருவுமானிட ருரியரே"[19]

இப்பாடலில் இடையெழுத்துக்கள் நிறைந்து விளங்குவது தெளிவு. இதன் சந்த அமைப்பு வருமாறு :

தனன தானன தனனதான்ன தனன தானன தனதனா

ஏழு மாத்திரையளவுடைய நான்கு சீர்கள் நான்கடிகளிலும் இடம்பெற்றுள்ளன. இருப்பினும் ரூபக தாளத்திலமைந்த இப்பாடலில் ஒவ்வொரு சீரும் பனிரெண்டு மாத்திரையளவு எடுத்து நீண்டு ஒலிக்கும். அதாவது 'பிறவியாகிய' எனும் ஏழு மாத்திரையளவுடைய இச்சொல் தாளத்துடன் பாடப்படும்பொழுது | பிறவியா , , கிய , , , | என்று நீண்டு ஒலிக்கும். இவ்வாறே பிற சொற்களும் தேவைக்கேற்ப நீண்டு ஒலிக்கும். ★

★ காண்க : இப்பாடலின் சுரதாளக்குறிப்பு, சங்கரதசு சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, ப. 42.

2. நாடகம் : பிரஹலாதன் சரித்திரம்

(i) காட்சி : 12

இரணியன் தர்பாருக்குக் குருகுலக் கல்வியை முடித்துத் திரும்புகிறான் பிரகலாதன். தனது கல்வி குறித்து இரணியனுக்கு அவன் சொல்வதாக அமைந்த பாடல்.

பத்யம் – ஆனந்த பைரவி

"அழியாத நிலைமையும் அதிகார முறைமையும்
அருவான உருவமும் ஆன பொருளைப்
பழியாத நெறியிலும் பரஞான நிலையிலும்
பகர்வேத முடியிலு மேவு பொருளைக்
கழியாத பொழுதிலும் மரமாதி யுருவிலும்
கடல்மேரு மலையிலும் நாடு பொருளைக்
ககனவெளி பூதநிலை யான பொருளைக்
கலைமுதலில் நாமநிலை யோது பொருளை
யுகமுடிவி லுறுதியக லாத பொருளை
ஒருமையோடு நிறைவுகுறை யாத பொருளை" [20]

இடையோசை நிறைந்து காணப்படுவதுடன் சந்த அமைப்பும் முறையாக ஒலிப்பதால் இப்பாடல் இயைபு வண்ணமாயிற்று.

(ii) காட்சி : பிரகலாதன் கல்வி கற்றது குறித்து சுக்கிராச்சாரியாரிடம் இரணியன் வினவுகிறான்.

சந்தம்

"அறிவிலே தெளிவை யடைய வேணுமென
அருமையா மெனது சிறுவனை
நெறியினோ டுகலை பயிலு மாறுமதி
நிறையிலே விடவு மிவனைநீர்
வெறியனா கிமதி குலைய வேறுமொழி
வினையமோ திவர வுதவினீர்

செறியலா னபிழை தகுதி யாநிலைமை
தெரியவே ணுமிது புகலுவீர்” [21]

எழுசீர்ச் சந்த விருத்தமாக அமைந்த இப்பாடல் இடையோசை மிகுந்து ஒரே சந்த அமைப்பில் விளங்குவதால் இயைபு வண்ணமாயிற்று.

இப்பாடலின் சந்தக் குழிப்பு :

‘தனதனா தனன தனன தானதன
தனதனா தனன தனதனா’

இவ்வாறே அனைத்து அடிகளும் அமைந்ததால் சிறந்த வண்ணப்பா ஆயிற்று. இச்சந்தத்திற்கான முழவுச் (தாள) சொற்கட்டு

தகிடதா தகிட தகிட தாதகிட
தகிடதா தகிட தகிடதா

என்றவாறு அமையும்.

3. நாடகம் : வள்ளித் திருமணம்

(i) ஒன்பதாவது களம். முருகனுக்கும், வள்ளியின் சகிக்கும் தினைப்புனத்தில் நடக்கும் தர்க்கம்.

(பாட்டு தர்க்கம்)

இராகம் : கமாசு தாளம் : சாப்பு

கண்ணிகள்

சுப் : “வலைதப்பி யேகுற மான்களே – இங்கு
மான்வரக் கண்டீரோ நீங்களே
சிலைதப்பி எந்தனின் கைக்கணை தப்பியே
சித்த மயக்கங் கொள்ள தத்தித்தத்தி என்றன்

சகி : ஆர்காணும் நீர்சிலை வேடரே – மானை
யார்புனத்தில் வந்து தேடுறீர்
நீர்கண்ட மானுக்குக் காலுண்டோ கையுண்டோ
நேருக்கு நேராக நீரும் மொழிவதுண்டோ

சுப் : வள்ளிமானே இவ்வழி யாகவே – ஒரு
புள்ளிமான் வரக் கண்டதுண்டோ
உள்ளபடி எந்தனுள்ளங் கவர்ந்ததால்
மெள்ளப் பிடித்துக் கைக்கொள்ள இங்குவந்தேன்

சகி : அத்தைமகன் போல் வாய் போக்குறீர் – சும்மா
ஆள்நோட்டம் பாராமல் ஏய்க்குறீர்
எத்துக் கள்ளா காமப் பித்துக்கள்ளா சுத்த
வித்தைக் கள்ளா மெத்தக்கற்ற கள்ளா போம் போம்" [22]

நாட்டுப்புற இசையில் தெம்மாங்கு போன்று அமைந்த இப்பாடலில் ★ இடையோசை பாடலெங்கும் பெருகி ஒலிப்பதை எளிதாக உணர இயலும்.

(ii) தினைப்புனத்திற்கு வள்ளியைத் தேடிவந்த முருகன் அங்கு ஆலோலம் பாடி பறவைகளை விரட்டிக் கொண்டிருக்கும் வள்ளியின் குரலைக் கேட்டுப் பாடுகிறார்.

விருத்தம்

"ஆலோல மென்று குரல் காட்டி வீசும்
இந்த அரும்புனத்தே
சேலோடும் கண்ணைத் தினை மீது வைத்த
சிங்காரி தன்னைக்
காலோடு கால் சேர்த்தனு ராகபோகக்
கலவி செய்தால்
பாலோடு சேர்ந்த பழம் போல்தித் திக்கும்
பழு தில்லையே" [23]

எழுசீர்க் கழி நெடிலடி விருத்தமாக அமைந்த இப்பாடலில் இடையோசை மிகுந்து இயைபு வண்ண விருத்தமாக விளங்குகிறது எனலாம்.

★ பாடலுக்கு இசை விளக்கம்–காண்க : 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்', பக். 79, 80.

4. நாடகம் : **அரிச்சந்திரா – மயான காண்டம்**

காட்சி : மயானத்திலிருக்கும் அரிச்சந்திரன் சந்திரமதியின் கழுத்திலிருக்கும் தாலியை விற்றுத் தனக்குரிய காசையும், துண்டையும் அளிக்கும்படி கேட்கிறான். இங்கு இருவருக்குமிடையே நிகழும் தர்க்கத்தில் இடம்பெறும் பாடல்கள் அனைத்துமே இடையோசை பெருகி நிறைந்து ஒலிக்கின்றன. சில எடுத்துக்காட்டுகளை மட்டும் இங்கு காண்போம்.

(i) சந். : "கொடுத்திட வகையுமில்லை கொடுப்பவர் யாருமில்லை
அடுத்துநா னடைந்ததொல்லை யளவுக்கு மெல்லையில்லை
விடுத்ததைக் கேட்டயிந்த மெய்யிடை யாளின்சொல்லை
தடுத்துரை செய்யாமல்நீர் தகனமுஞ் செய்வீரய்யா"

(ii) அரி. : "பொய்யதைப் புகன்றதாலே போகவும் விடையு மீய்ந்தேன்
மெய்யதை இகழ்ந்ததாலே மேனியும் கலங்கி நொந்தேன்
ஐயன முரைத்தவாறு அவைமுற்றும் வினவி நின்றேன்
பையவே நடந்து நீயும் பாவையே செல்வாயங்கே"

(iii) சந். : "ஐயனே விடையுந் தந்தீர் அரும்பாவிக் காருமில்லை
ஐயனே வைய மிதில் வாழ்மனை முற்றமில்லை
ஐயனே காசுந் துண்டு மளித்திட யொருவரில்லை
ஐயனே பணிந்து நின்றேன் அறிவையைப் போற்றுவீரே"

(iv) அரி. : "பதியில்லை சுற்றமில்லை பற்றிட வகையு மில்லை
கதியில்லை முற்றமில்லை கைதனிற் காசு மில்லை
விதியில்லை யென்றுநொந்து விழுந்துமே புலம்புமாதே
மதியுறுந் தாலிதன்னை மங்கையே விற்றுத்தாராய்" [24]

இக்காட்சி முழுவதையும் சுவாமிகள் தர்க்கப்பாடல்களாக, விருத்தப் பாடல்களாகவே புனைந்துள்ளார். சோகமயமான இக்காட்சியில் சந்திரமதி பாடும் விருத்தங்கள் யாவும் முகாரி இராகத்திலும், அரிச்சந்திரன் பாடும் விருத்தங்கள் யாவும் மோகன இராகத்திலும் சுவாமிகள் அமைத்துள்ளார். பெரும் துன்ப உணர்வை வெளிப்படுத்தப் பாடலின் இடையோசையும், முகாரி இராகமும் உறுதுணைபுரிகின்றன. இப்பகுதியில் மேலும் பல பாடல்கள் இதே அமைப்பில் இருவரும் மாறிமாறிப் பாடும் வகையில் அமைந்துள்ள பாங்கு மிகவும் கவனத்திற்குரியது.

5. நாடகம் : சாரங்கதரன்

களம் : 3

இளவரசி சித்திராங்கி அஸ்தினாபுர இளவரசன் சாரங்கதரனின் படத்தைப் பார்த்துக்கொண்டே அவனது அழகைப் புகழ்ந்து பாடுகிறாள்.

இராகம் : மோகனம் தாளம் : ஆதி

பல்லவி

இவனுக்கிணை யுரைக்க எவராலு முடியாது
என்னாலென் சொல்லக்கூடும்

என்று தொடங்கும் இப்பாடல் கீர்த்தனை வடிவத்திலமைந்தது; பல்லவி, அனுபல்லவி, இரண்டு சரணங்களைக் கொண்டது. இரண்டு சரணங்களிலும் இடம்பெற்றுள்ள கீழ்க்காணும் அடிகள் இடையோசை மிகுந்து வழங்கி இயைபு வண்ணமாக விளங்குகின்றன.

"மாரனுருவில னிவனழ கானவன்
மாயன்கறுநிற னிவன்செம்மை யானவன்
ஆரகடக கங்கணமணி யானவன்
ஆதலினாலென் றன்நாதனு மானவன்"

"சிவந்த மேனியழகும் மலர்ந்த விழியழகும்
தேன்பொ ழிந்தவசனம் வாய்ந்த செவ்வாயழகும்
குவிந்த தோளினழகும் விரிந்த மார்பினழகும்
கோல நளினமலர் போலிரு தாளழகும்
கூடியநடை கரும் ஒயிலழகும் கைவீச்சழகும்
சூடியமண மலர் புனையழகும் மீசையழகும்" [25]

. . . .

6. நாடகம் : பவளக்கொடி

காட்சி : 5

அல்லியின் கடிதத்தின் செய்தியறிந்து அவளைச் சந்திக்கச் செல்லும் அர்ச்சுனன் கண்ணனை உடனழைத்துச் செல்ல எண்ணிக் கண்ணனை நினைத்து அங்கு எழுந்தருளும்படி பாடுகிறாள்.

கஜல்★ (GHAZAL)

“கன்றுகொண்டு விளவெறிந்த கண்ணா நீலக்
கார்முகிலே காயாம்புமேனி வண்ணா – தூணில்
நின்றுதொண்டன் துயரொழித்த நேயா – துஷ்ட
நிசிசரரின் குலமழித்த மாயா – நீதி
ஒன்றுகின்ற தூயமன ஒளியே – கஞ்ச
னுயிர்வதைத்த பரசுமக வெளியே – ஏழை
இன்றுசிந்தை வாடுகின்ற என்நிலையைக் – காண
இன்னும்நீ வராதிருப்ப தென்னஎழு – வாயிங்கே” [26]

இப்பாடல் இந்துஸ்தானி இசை வடிவமான ‘கஜல்’ பாடல் வகையில் புனையப்பட்டிருப்பினும் இயைபு வண்ணத்திற்குரிய இடையோசை மிகுந்து விளங்குவதைக் காணலாம். உருது மொழியிலமைந்த ‘கஜல்’ பாடல்கள் பெரிதும் மெல்லோசை நிறைந்து ததும்பக் கூடியவை என்பது ஈண்டு ஒப்புநோக்கத் தக்கது.

★ கஜல் : இந்துஸ்தானி இசைக்கு அரேபிய இசையிலிருந்து வந்த ‘கஜல்’ என்பது ஒருவகை இசைப்பாடல். இவை பெரும்பாலும் காதல் பாடல்களாகவும், கேள்வி, பதில் என ஈரடிகளாக அமைந்து விளங்குவன. மேலும் உருதுமொழியில் அதிகமாகப் பாடப்படுகின்றன. மெல்லிசைத் தன்மை வாய்ந்தவை.

நெடுஞ்சீர் வண்ணம்

வண்ணங்கள் இருபதெனக் கூறிய தொல்காப்பியர் ஏழாவது வண்ணமாக நெடுஞ்சீர் வண்ணத்தைக் குறிப்பிடுகிறார்.

"நெடுஞ்சீர் வண்ணம் நெட்டெழுத்துப் பயிலும்" (தொல். செய். நூ. 212)

நெட்டெழுத்துப் பயின்றுவருஞ் சீரினையுடைய வண்ணம் நெடுஞ்சீர் வண்ணமாகும் என்பது இதன் பொருள். அதாவது பாடல்களின் ஒவ்வொரு அடியிலும் நெடிலோசை நிறைந்து விளங்கும். இவ்வண்ணத்திற்கு உரையாசிரியர் கீழ்வரும் பாடலை எடுத்துக்காட்டாகத் தருகிறார்.

"நீரூர் பானா யாறே காடே
நீலூர் காயாப் பூவீ யாவே
காலூர் பானா மாலே யானே
யாரோ தாமே வாழா மோரே
உரூர் பாகா தேரே
பீரூர் தோளாள் பேரு ரானே"[27] (யா. வி. கழ. பக். 404)

நெடில் ஒசை எப்பொழுதும் இசைப் பாடல்களுக்கு இனிமை கூட்டுவன. ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஐ, ஓ, ஔ எனும் ஏழு நெடிலெழுத்துகளும் இசையில் நீண்டு ஒலிப்பன. தாள அளவுக்கேற்ப அளபெடுத்து இசை நீட்டம் பெறுபவை. பொதுவாக இசைப் பாடல்களில் நெட்டெழுத்துக்கள் மிகுந்து வருவது சிறப்புக்குரியது. இதனை நெடில் வண்ணம் என்றும் கூறுவதுண்டு. எடுத்துக்காட்டாக சந்தமே பாடவல்ல ஞானசம்பந்தரின் சீகாழித்தல திருமாலைமாற்றுப் பதிகம் நெடுஞ்சீர் வண்ணத்திற்கு மிகச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். இது கௌசிகப் பண்ணில் அமைந்தது. இப்பதிகத்தின் தனிச்சிறப்பு யாதெனில், இதில் ஒவ்வொரு பாடலையும் முதலிலிருந்து நோக்கினாலும் முடிவிலிருந்து நோக்கினாலும் அதே பாடலாக அமையும். இதுபோன்று ஒவ்வொரு சீரிலும் எழுத்துகளை அமைத்துப் பாடலமைவது 'மாலை மாற்று' எனப்படும். இப்பதிகத்திலிருந்து முதலிரண்டு பாடல்களைக் காண்போம்.

1. "யாமாமா நீ யாமாமா யாழீகாமா காணாகா
காணாகா மாகாழீயா மாமாயாநீ மாமாயா"

2. யாகாயாழீ காயாகா தாயாரார தாயாயா
யாயாதாரா ராயாதா காயாகாழீ யாகாயா"

(சம். 3 : 117 1, 2)

இப்பதிகத்தின் பிற பாடல்களும் இவ்வாறேயமையும். எனவே இப்பதிகத்தின் பாடல்கள் அனைத்துமே நெடுஞ்சீர் வண்ணமாகும். மேற்கூறியபடி இப்பாடல்களின் கடையெழுத்திலிருந்து படித்தாலும் முதலெழுத்திலிருந்து பாடுவது போலவே அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

அருணகிரிநாதரின் திருவாரூர்த் திருப்புகழ் நெடுஞ்சீர் வண்ணமாயமைந்தது.

"கூசா தேபா ரேசா தேமால் கூறா நூற்கற் றுளன்வேறு
கோடா தேவேல் பாடா தேமால் கூர்கூ தாள தொடைதோளில்

என்று இப்பாடல் தொடங்குகிறது. இதன் சந்த அமைப்பு :

தானா தானா தானா தானா தானா தானா தனதானா [28]

தமிழிசையில் மிகவும் புகழ்பெற்ற அருணாசலக்கவிராயரின் இராம நாடகக் கீர்த்தனைகளில் ஒன்றான 'பைரவி' இராகத்திலமைந்த 'யாரோ இவர் யாரோ' எனும் பாடலிலும் நெடிலோசை நிறைந்து இனிமை பயக்கும்.

தமிழிசை மரபில் நின்று 'இராமநாடகம்', 'நந்தன் சரித்திரம்' ஆகிய கீர்த்தனை நாடகங்களை உள்வாங்கி இசை நாடகங்களை இனிய தமிழில் தனக்கே உரிய பாணியில் இயற்றிய சங்கரதாசரின் நாடகப் பாடல்களில் நெடுஞ்சீர் வண்ணம் ஆங்காங்கே விரவியிருத்தல் இயல்பான ஒன்றேயாகும். சுவாமிகளின் நாடகங்களிலிருந்து இவ்வகைப் பாடல்களுக்குச் சில எடுத்துக்காட்டுகளைக் காண்போம்.

1. நாடகம் : **சுலோசனா சதி**

களம் : 1 காட்சி – 1

சுலோசனாவைச் சந்திக்கும் இந்திரஜித் தனது காதலை அவளிடம் வெளிப்படுத்தவும், அவள் பதிலுரைக்கவுமாயமைந்த தர்க்கப் பாடல்.

தர்க்கப்பாட்டு சந்தம்

இந்திர : "நானோது காதல்மொழி கேளாத தோசெவியும்
நாடாத தேது மயல் சகியேனே

சுலோ : மானார்கள் மீதுமய லானார நேகருயிர்
வானேற லானகதை தெரியீரோ

இந்தி : தேனாட லானமொழி மானே சலாபமொடு
சேராயிவ் வேளை யெனை யணைமீதே

சுலோ : ஏனாசை மோகமய லானீ ரடாதசெய
லீதாகும் நீர்விலகி அகல்வீரே" [29]

இப்பாடலின் சந்த அமைப்பு :

தானான தானதன தானான தானதன
தானான தானதன தனதானா

என்ற ஐந்து மாத்திரையளவுடைய ஏழு சந்தங்களைக் கொண்டுள்ளது. அருணகிரிநாதரின் 'காதோடு தோடுகலி யாடவிழி வாள்சுழல' எனும் திருப்புகழ் 'தானான தானதன தானதன தானதன' என்ற சந்தத்தில் அமைந்திருப்பதை ஒப்புநோக்கலாம். நாடகத்தில் இந்தப் பாடல் பாடும்போது திருப்புகழ்ப் பாடல் போன்றே ஒலிக்கும். பொதுவாக இப்பாடலை 'சரணகம லாலயத்தில் அரைநிமிஷ நேரமட்டும்' எனும் திருப்புகழ் வர்ணமெட்டில் பாடுவர். இத்திருப்புகழின் சந்தக்குழிப்பு 'தனனதன தானதன தனனதன தானதன' என்று மாறுபட்டிருந்தாலும் ஐந்து மாத்திரையளவையே கொண்டிருப்பதால் இப்பாடலின் இராகத்திலேயே 'நானோது காதல் மொழி' எனப்பாடுவது மிகவும் பொருத்தமாகவே உள்ளது.

2. நாடகம் : பிரஹலாதன் சரித்திரம்

காட்சி : 2

இரணியன் அரசவையில் அமர்ந்து தனது ராட்சத வீரர்களுக்கு ஆணையிடுவதாக அமைந்த பாடல்.

(i) சந்தப்பாட்டு

இராகம் : கல்யாணி தாளம் : ஆதி

"ஈட்டு தானதவம் நாட்டு வாருடலை யீட்டி மீதிலுற வாட்டுவீர்
காட்டி லேயெரியை மூட்டி யோமநிலை காட்டு வாருயிரை யோட்டுவீர்
மீட்டு மாமுனிவர் கோஷ்டி யேபெரிய வேட்டை யாடுமென மாட்டுவீர்
கூட்ட மானபசு மாட்டை நேரிலிரு கோட்டை நூறிவிழ வீட்டுவீர்" [30]

இப்பாடலின் சந்த அமைப்பு :

தாத்த தானதன தாத்த தானதன தாத்த தானதன தாத்தனா 3 + 5, 3 + 5, 3 + 5, 5 என்ற மாத்திரையளவைக் கொண்டுள்ள பாடல். இறுதிச் சீர்கள் திருப்புகழில் வரும் தொங்கல்கள் போல் அமைந்திருப்பது உற்று நோக்கத் தக்கது. ஈற்று சீர்கள் மாத்திரையளவிலிருந்தாலும் பாடும்போது 3+5=8 என்று அளபெடுத்து நீண்டு ஒலிக்கும். 3+5=8 என்ற முறையில் சந்தம் அமைந்திருப்பதால் இப்பாடல் ஆதி தாளத்தில் பாடப்படுகின்றது. எனவே இதற்கான முழவுச் சொற்கட்டு தாக்கு + தாகிட, தாக்கு+தாதகிட என்று அமையும்.

(ii) இதே நாடகத்தில் குருகுலக் கல்வியை முடித்துத் திரும்பும் மகன் பிரகலாதனிடம் இரணியன் "உலகத்தில் உண்மையான பொருள் எது? என வினவுகிறான். அதற்கு பிரகலாதனின் மறுமொழியாக ஒலிக்கிறது இப்பாடல்.

சந்த விருத்தம்

"பாலாழி யூடுதுயில் வோனாதி மூலமுயர்
பாராதி பூதமுதலா
மேலான யாவும்நிலை தாமாக வாழுமுதல்
வேறான பேதவுருவார்

மாலான தேவனொரு மீனாகி னோனரிய
மாயாவ தாரனவனே
நாலான வேதமுடி மீதேற லானபொருள்
நாராய ணாய நமவே"[31]

இப்பாடலின் சந்தக் குழிப்பு :

"தானான தானதன தானான தானதன
தானான தானதனனா"

ஒவ்வொரு அடியிலும் தானான தானதன என்ற ஐந்து மாத்திரைச் சீர்கள் ஐந்தும் ஈறாக 'தான தனனா' என்ற ஏழு மாத்திரைச் சீர் ஒன்றும் இடம்பெற்று நான்கடிகளைக் கொண்டு அறுசீர்ச் சந்த விருத்தமாக அமைந்துள்ளது. இருப்பினும் ஒரே அளவிலான நெட்டெழுத்தோசை வெளிப்படும் வண்ணம் ஒவ்வொரு சீரிலும் நெடிலெழுத்துக்கள் மிகுந்து காணப்படுவதால் நெடுஞ்சீர் வண்ணமெனக் காட்டப்படுகிறது. முன்னர்க் காட்டிய 'நானோது காதல் மொழி' என்ற பாடலிலிருந்து இதன் சந்த அமைப்பு சிறிது மாறியமைந்திருப்பது கவனத்திற்குரியது. இந்த மாறுபாட்டினைக் கீழ்க்கண்டவாறு புரிந்துகொள்ளலாம்.

'நானோது காதல் மொழி' – 5+5+5+5+5+5+6 மாத்திரைச் சீர்கள்
– எழுசீர்ச் சந்த விருத்தம்

'பாலாழி யூடுதுயில்' – 5+5+5+5+5+7 மாத்திரைச் சீர்கள்
– அறுசீர்ச் சந்த விருத்தம்

நாடகக் காட்சிக் கேற்ப ஒன்றுபோல் ஒலிக்கும் இருவகைச் சந்த விருத்தங்களை வண்ணப் பாடல்களாக சுவாமிகள் புனைந்திருப்பது போற்றுதற்குரியது.

நெடுஞ்சீர் வண்ணம் என்பது பாடலில் இடம்பெறும் அனைத்துச் சீர்களும் நெட்டெழுத்துக்களையே பெற்றிருக்க வேண்டும் என்று பொருளல்ல. இவ்வண்ணத்திற்கு விளக்கவுரை எழுதிய அடிகளாசிரியர், "நெட்டெழுத்து முதலில் வரும் சீர்களால் இவ்வண்ணம் வரும்போலும்" என்று குறிப்பிடுகிறார். இக்கருத்தின்படியும், பிற திருப்புகழ்ப் பாடல்கள், தேவாரப் பதிகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டும் இவற்றை நெடுஞ்சீர் வண்ணமாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

குறுஞ்சீர் வண்ணம்

குறிலெழுத்துக்கள் மிகுந்து குறிலோசையை வெளிப்படுத்துகின்ற சீர்களைக் கொண்ட பாடல் குறுஞ்சீர் வண்ணமாகும்.

"குறுஞ்சீர் வண்ணம் குற்றெழுத்துப் பயிலும்"

(தொல். செய். நூ. 213)

என்றார் தொல்காப்பியர். குற்றெழுத்துப் பயின்று வருவது குறுஞ்சீர் வண்ணமாம் என்பது இதன் பொருள். இவ்வண்ணத்திற்கு உரையாசிரியர் தரும் எடுத்துக்காட்டு :

"இறுபெய லெழிலி தொகுபெயல் பொழியச்
சிறுகொடி யவரை பொதிதளை யவிழ
குறிவரு பருவ மிதுவென மறுகுபு
செறிதொடி நறுநுத லழியல்
அறியவை யரிவையவர் கருதிய பொருளே" [33]

(யா. வி. கழ. பக். 405)

இவ்வண்ணத்தைக் குறில் வண்ணம் என்றும் குறிப்பதுண்டு. 'வண்ணம் மூன்றும் தமிழில் தெரிந்து இசைபாடிய' ஞானசம்பந்தர் இத்தகு வண்ணங்களை ஏராளமாகப் பாடியுள்ளார். முதல் திருமுறையில் 'திருவிராகம்' எனும் தலைப்பில் 'வியாழக் குறிஞ்சி' பண்ணில் அமைக்கப்பட்ட பதிகம் 121 லிருந்து 125 வரை முறையே திருவிடைமருதூர், திருவலிவலம், திருவீழிமிழலை, திருச்சிவபுரம் ஆகிய தலங்களின் மீதான 55 பாடல்களும் குறுஞ்சீர் வண்ணத்திற்கான குறிப்பிடத்தக்க எடுத்துக்காட்டுகளாகும். இவை தவிரவும் ஏராளமான பாடல்கள் உள்ளன. எனினும் தொடர்ந்து வரிசையாக இடம்பெற்றுள்ளதால் இங்கு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இப்பதிகங்களிலிருந்து ஒரே ஒரு பாடலை மட்டும் இங்கு காண்போம்.

"பிடியத னுருவுமை கொளமிகு கரியது
வடிகொடு தனதடி வழிபடு மவரிடர்
கடிகண பதிவர வருளினன் மிகுகொடை
வடிவினர் பயில்வலி வலமுறை இறையே"

(சம். 1 : 123 : 5)

இதன் சந்தம் : தனதன தனதன தனதன தனதன

பாடலின் இறுதிச் சீர் மட்டும் 'தனனா' என ஒலிக்கும்.

சம்பந்தரைக் குருவாகக் கொண்ட அருணகிரிநாதர் குறுஞ்சீர் வண்ணமாகப் பல திருப்புகழ்ப் பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். எடுத்துக்காட்டாகப் பழநித் திருப்புகழின் முதல் ஈரடிகளை மட்டும் காண்போம்.

சந்த அமைப்பு : தனன தனன தனன தனன

தனன தனன தனதானா

'தனதானா' என்பது தொங்கலின் சந்தம் என்பது தெளிவு.

"தமரு மமரு மனையு மினிய தனமு மரசு மயலாகத்

தறுகண் மறலி முறுகு கயிற தலையை வளைய எறியாதே"[34]

இவர்களின் சந்த மரபினைப் பின்பற்றி நின்ற சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் குறுஞ்சீர் வண்ணத்தைப் பொருத்தமாகப் பாடியிருப்பதில் வியப்பில்லை. இனி சுவாமிகள் இயற்றியுள்ள குறுஞ்சீர் வண்ணங்கள் சிலவற்றைப் பார்ப்போம்.

1. நாடகம் சீமந்தினி

களம் : 2 காட்சி : 7

இந்திர சேனனைக் காணவரும் நாரதர் பாடிக்கொண்டு வருகிறார். இப்பாடல் பல்லவியும், இரு சரணங்களும் கொண்டது. முதல் சரணம் முழுவதையும் குறுஞ்சீர் வண்ணமாகப் படைத்துள்ளார் சுவாமிகள்.

இராகம் : தோடி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

"சரிகம பதநியா மெழுசுர நிலைலய

சங்கீத சுகமே பெரிய சகம் - இசை (சரி)

சரணங்கள்

1. கரியரி யுடையவன் அடிதொழுத னுதினம்
கதிபெறும் வகையது கருதுவது வேமனம்
சுரிகுழல் நெடுவிழி மடஅரி வையரினம்
தோய்மன மடையுமோ சுகமௌனம் – இசை" (சரி)

இதன் சந்த அமைப்பு 'தனதன தனதன தனதன தனதன' என்பதேயாகும். முன் காட்டிய 'பிடியதனுருவுமை' எனும் தேவாரப் பாடலைப் போன்றே இவ்வடிகள் அமைந்திருப்பதை எளிதாக உணரலாம். இப்பாடல் வரிகளில் இடம்பெற்றுள்ள வே, தோ, மோ, மௌ ஆகிய நெடிலெழுத்துகள் பாடுங்கால் ஒரு மாத்திரை அளவையே கொண்டு குறிலாக ஒலிக்கும். சதி அனுசூயா நாடகத்திலும் (ப. 37), வேறு சில நாடகங்களிலும் நாரதர் இதே பாடலை பாடிக்கொண்டுவரும் காட்சிகள் உள்ளன.

2. நாடகம் : பிரஹலாதன் சரித்திரம்
காட்சி : 22

பிரகலாதனைக் கொல்லும் முயற்சியில் தோற்றுப்போன இரணியன் பிரகலாதனை நோக்கி உன் அரி எங்கிருக்கிறான் என்று கேட்க 'இந்தத் தூணிலும் இருக்கிறான்' என பிரகலாதன் பதிலிறுக்கிறான். அது கேட்ட இரணியன் கோபத்துடன் பாடுகிறான்.

சந்தப்பாட்டு

"பண்டும் பகையுடன் என்றும் பியினுயிர்
பங்கம் புரிபய லிதனூடே
அண்டுஞ் செயலிலொ ழிந்தும் புகலெனை
அஞ்சுஞ் செயலென அறியேனே
துண்டம் படுமொலி சென்றுந் திசைதிசை
துஞ்சும் படிநினை வொருநேரே
கண்டுஞ் சினமது பொங்குந் ததியிது
கம்பம் பொடிபடி எறிவேனே" [36]

இதன் சந்தக் குழிப்பு :

'தந்தந் தனதன தந்தந் தனதன
தந்தந் தனதன தனதானா'

இப்பாடல் திருப்புகழ் பாடலொடு ஒத்திருப்பதைக் காணலாம். 'லிதனூடே', அறியேனே, வொடுநேரே, எறிவேனே' எனும் அடியீராக வரும் சீர்கள் தொங்கலைப் போன்று அமைந்துள்ளன. திருப்புகழில் வரும் குறுஞ்சீர் வண்ணங்களும் ஈற்றுச்சீரில் பெரும்பாலும் 'தனதானா' என்ற சந்தத்தையே கொள்கின்றன என்பது கவனத்திற்குரியது.

'தந்தத் தனதன' என்ற நான்கு மாத்திரை சந்த அமைப்பில் தொடங்கக்கூடிய திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் சில வருமாறு :

'வங்கம் பெறுகட', எந்தத் திசையினும்', கொந்துத் தருகுழ', மங்கைக் கணவனும்' இவ்வாறு தொடங்கும் பாடல்கள் தானன, தனனா, தானா போன்ற பிற சந்தங்களில் அமைகின்றன. சுவாமிகளின் பாடலடிகள் ஒரே சந்தக் குழிப்பில் இயங்குவது சிறப்பிற்குரியது.

3. நாடகம் : பவளக்கொடி சரித்திரம்

காட்சி : பவளக்கொடி எனும் அழகிய நங்கையைக் காணவேண்டும் என்ற தனது ஆவலை அர்ச்சுனன் கண்ணனிடம் வெளிப்படுத்திப் பாடுகிறான். கண்ணிகளாக அமைந்த இப்பாடலின் இரண்டாவது கண்ணி முழுதும் குற்றெழுத்து நிறைந்து விளங்குகின்றது.

இராகம் : புன்னாக வராளி தாளம் : ஆதி

"பவளக் கொடி மாதை நான் பார்க்க வேணுமே – அவள்
பாதாதி கேசம் வரை நோக்க வேணுமே"
என்று தொடங்குகிறது இப்பாடல்.

கண்ணி–2

"அனலிற் பிறந்தவளும் அல்லியிற் பிறந்தவளும்
மனதிற் கிசைந்தபல வடிவிற் சிறந்தவளும்
எனைநத்தி யன்புகொண்டு வகைகட் கிணங்கியனு
தினமுற் றணைந்தடினும் அவளற்பு தந்தெரிய" [37] (பவளக்)

இவ்வடிகள் முழுவதும் குறிலெழுத்துக்களையும் ஒற்றுகளையும் கொண்டிருப்பது தெளிவு.

இதன் சந்த அமைப்பு :

'தனனத் தனந்தனன தய்யனத் தனந்தனன
தனனத் தனந்தனன தனனத் தனந்தனன
தன தத்த தந்த தந்த தனனத் தனந்தனன
தனனத் தனந்தனன தனனத் தனந்தனன"

இப்பாடல் ஆதி தாளத்தில் அமைந்தது. எனவே இச்சந்தங்கள் சந்த இலக்கணப்படி மாத்திரைளவு அதிகமிருப்பினும் இசை இலக்கணப்படி இப்பாடலில் 'தனனத் தனந்தனன' எனும் சந்தம் எட்டு மாத்திரையளவு குறுகி ஒலிக்கும். அனைத்து அடிகளும் இவ்வாறே அமையும். இசை இலக்கண மாத்திரையளவு வேறுபாட்டிற்கு இப்பாடல் மேலும் ஒரு சான்றாகும். அதாவது, 'தனனத் தனந்தனன' என்ற சந்தம் 'தனன தனதனன' என்ற கால அளவிற்குள் குறுகி ஒலிக்கும். இதற்கான முழவுச் சொற்கட்டு 3+5=8 என்ற வகையில்,

தகிட ததிங்கிணதொம், தகிட ததிங்கிணதொம் என்று ஒலிக்கும். 'ததிங்கிணதொம்' எனும் சொற்கட்டில் ஏழு எழுத்துக்கள் இருப்பினும் இச்சொல்லுக்கான மூலச் சொற்கட்டு 'தகததிட' என்பதாகும். இது ஐந்து எழுத்துக்களைக் கொண்ட ஐந்து மாத்திரைச் சந்தமான 'தனதனன' விற்கான சொற்கட்டாகும்.

தனதனன தனந்தனன ஆயிற்று.

தகததிட ததிங்கிணதொம் ஆயிற்று.

எழுத்தளவு மாறினும் தாள அளவு மாறாது என்ற இசை இலக்கணத்திற்கு ஒரு சான்றாக அமைகிறது இப்பாடல்.

(ii) காட்சி : 7 இதே நாடகத்தில் பவளக்காட்டின் அழகைக் கண்டு அர்ச்சுனன், கிருஷ்ணன் இருவரும் வர்ணிகிறார்கள். அர்ச்சுனன் பாடும் பாடலின் சரணம் மட்டும் குறுஞ்சீர் வண்ணமாக அமைகிறது.

இராகம் : மோகனம் தாளம் : ஆதி

பல்லவி

ஆஆ ஈ தென்ன காக்ஷி அதற்புதமாக்ஷி
அழகுபவளமது விளைகிற வனமது (ஆ ஆ)

சரணம்

அமரர் களதிபதியெனு முயர்மகபதி அதிசய முறுவனமும்
அரனின் தோழன்
அளகை நகரிலொரு குளமருகிலுள அதிபரி மளவனமும்
அதிகா லையில்
இமய மலையரசன் உயர்தவமதில்வரு மிறையவ ளெழில் வனமும்
இன்னும் யோகியர்
இருடி முனிவர்தவ மறையவர்நிறை பெறவிசைபத ரிகவனமும்
இதற்கிணையோ"
. . . .

இப்பாடல் முழுவதுமே 'தனதன தனதன தனதன' எனும் குறில் சந்தத்தை முற்றிலுமாகக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். 'அரசனின் தோழன்', அதிகாலையில்', 'இன்னும் யோகியர்', இதற்கிணையோ' என்று ஒவ்வொரு அடியின் ஈற்றிலும் வருவன தனிச் சொற்கள்.

4, நாடகம் : **சாரங்கதரன்**

களம் : 11

புறாவைத் தேடித் தனது மாளிகைக்கு வந்த சாரங்கதரனிடம் தனது தனது காம இச்சையைப் பூர்த்திசெய்யும்படி சித்திராங்கி வேண்டுகிறாள்.

விருத்தம்

"குலமொத்து வயசொத்து நாளுமொத்துக்
கொண்டசெயல் முடிப்பதற்கு நிலைமையொத்து
தலமொத்துப் பொருளொத்து ஏவலொத்துத்
தழுவற்க முரியவுப கரணமொத்துப்
பலமொத்துப் பணியொத்து குறியுமொத்துப்
பழுதற்ற அவயங்கள் பண்பாயொத்து
நலமொத்து மிருக்கவிது மறுப்பதேனோ
நாமொத்து மதகலையை நடத்துவோமே" [38]

இப்பாடலில் மொத்தம் எட்டு நெடிலெழுத்துக்கள் மட்டுமே இடம் பெற்றுள்ளன. பிற எழுத்துக்கள் யாவும் குற்றோசையுடைய குறிலும், ஒற்றுமாக இடம்பெற்று அனைத்துச் சீர்களும் குறுஞ்சீர்களாகவே அமைந்து, சந்தமாகவும் அமைந்து ஓசை நயம் மிகுந்து விளங்குகின்றது.

சித்திர வண்ணம்

"சித்திர வண்ணம்
நெடியவும் குறியவும் நேர்ந்துடன் வருமே"
(தொல். செய். நூ. 214)

என்பார் தொல்காப்பியர். சித்திரவண்ணமாவது நெட்டெழுத்தும் குற்றெழுத்தும் சார்ந்து வரும் என்று பொருள் கூறுவர். உரையாசிரியர் இச்சித்திர வண்ணத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாகத் தருவது பின்வருமாறு.

"ஒரூர் வாழினுஞ் சேரி வாரார்
சேரி வரினு மார முயங்கார்" [40] (குறுந். 231)

"சித்திர வண்ணம் குறில் நெடில் சேர்ந்தும் அல்லது நெடில் குறில் சேர்ந்தும், ஒற்றடுத்து வரும். 'நெடிய', 'குறிய' என்ற சொற்கள் பன்மை சுட்டின; எனவே நெடில், குறில் இரண்டும் பலவகைகளில் அமையும்.' [41]

இச்சித்திர வண்ணத்தில் ஞானசம்பந்தப் பெருமான் பல பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார். அதற்கு எடுத்துக்காட்டாக திருப்பிரமபுரம் பதிகத்தைக் கூறலாம். இப்பதிகம் வழிமொழிந்திருவிராகம் எனும் தலைப்பில் சாதாரிப் பண்ணில் அமைந்தது. பன்னிரண்டு பாடல்களைக் கொண்ட இப்பதிகத்தில் எட்டுப் பாடல்கள் குறுஞ்சீர் வண்ணமாகவும், நான்கு பாடல்கள் சித்திர வண்ணமாகவும் அமைந்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக ஒரு பாடலைக் காண்போம்.

"பாழியுறை வேழநிகர் பாழமணர் சூழுமுட லாளருணரா
ஏழினிசை யாழின்மொழி யேழையவள் வாழுமிறை தாழுமிடமாங்
கீழிசைகொள் மேலுலகில் வாழரசு சூழரசு வாழவரனுக்
காழியசில் காழிசெய வேழுலகி லூழிவளர் காழி நகரே"
(சம். 3 : 67 : 10)

இப்பதிகத்தில் வரும் மற்றொரு பாடலான 'நிராமய பராபர புராதன' பல்லோராலும் இவ்வண்ணத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாகத் தரப்பட்டுள்ளது.

இதேபோன்று 'சந்தப்பாவலப் பெருமான்' எனப் புகழப்பெறும் அருணகிரிநாதர் பல திருப்புகழ்ப் பாடல்களில் இவ்வண்ணத்தைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். எடுத்துக்காட்டாகக் கீழ்க்காணும் சுவாமிமலைத் திருப்புகழைப் பார்ப்போம்.

"பாதி மதிநதி போது மணிசடை
நாத ரருளிய குமரேசா
பாகு கனிமொழி மாது குறமகள்
பாதம் வருடிய மணவாளா
காது மொருவிழி காக முறஅருள்
மாய னரிதிரு மருகோனே
. . . ."

இதுபோன்று பிற அடிகளும் அமைந்துள்ளன. பாடல் முழுவதும் 'தான தனதன தான தனதன தான தனதன தனதான' என்ற சந்தக் குழிப்பிலேயே அமைந்துள்ளது.

இதே மரபைத் தழுவிவந்த சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இச்சித்திர வண்ணம் பயின்று வந்திருக்கும் விதத்தைக் காண்போம்.

1. நாடகம் : **கோவலன் சரித்திரம்**

காட்சி : தன்னைப் பலகாலமாகப் பிரிந்து மாதவி வீட்டிலேயே வசிக்கும் கோவலனுக்குக் கண்ணகி கடிதம் எழுதுகிறாள்.

(லிகிதம் வரைதல்)

"மதியிலுயர் வணிகர்குல மதனில்வரு துணைவரடி
மலர்தொழுது கண்ணகை யெனும்
மாதெழுது மோலைமொழி யாதெனின் மனதினிய
வாசமிகு மோத விரிவாய்
அதிகமயல் கணிகைதர அவளுடைய சுகமடைய
அனுதினமு மரிய கலவி

ஆசைபெற நாடியவள் வீடுகுடி யானபடி
யாலெனது தேக மெலிவாய்

கொதிசுரமு மிகவடைய வலிகுறுதி யுமதுடைய
குளிர்வதன மலரி னழகின்

கோலமது காணும்வரை தானநிலை யாகுமுயிர்
கூறுவது வோபி சகிலை

ததியதனில் வரவுமன மிசையவிலை யெனிலெனுடல்
தனையுமினி அறிய வசமோ

சற்றுக்கிருபா நோக்கம் வைத்துவர விங்கனெழு
தத்துணிவு பட்ட திதுவே"[42]

இப்பாடலை எழுசீர் கழி நெடிலடி ஆசிரிய விருத்தமாகப் பாடிய சுவாமிகள் முதலடி முழுதும் குறிலோசை வரும்படியும், அடுத்த அடியில் ஒவ்வொரு சீரும் நெடில்–குறில், நெடில்–குறில் என வரும்படியும் புனைந்திருப்பது உற்று நோக்கத் தக்கது. இதன்மூலம் இப்பாடலின் 1, 3, 5, 7 ஆம் அடிகள் குறுஞ்சீர்களாகவும், 2, 4, 6 ஆம் அடிகள் நெடில் குறிலிணைந்த சீர்களாகவும் ஒரே சந்தக் கட்டமைப்பில் அமைந்துள்ளதால் இப்பாடல் சித்திர வண்ணத்திற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகத் திகழ்கிறது. பாடலின் இறுதியடி கடிதத்தின் முடிவுரையாக வந்ததால் இச்சந்த அமைப்பிற்குள் வரவில்லை.

இனி இப்பாடலின் சந்தக் கட்டமைப்பினை நோக்கலாம்.

முதலடி : தனதனன தனதனன தனதனன தனதனன
தனதனன தனன தனன

இரண்டாமடி : தானதன தானதன தானதன தனதனன
தானதன தான தன்னா

ஐந்து மாத்திரைகளைக் கொண்ட ஐந்து சீர்களும், மூன்று மாத்திரைகளைக் கொண்ட இரண்டு சீர்களும் முதலடியிலும், ஐந்து மாத்திரைச் சீர்கள் ஐந்தும், ஒரு மூன்று மாத்திரைச் சீர், ஒரு நான்கு மாத்திரைச் சீர் என்று இரண்டாமடியிலும் வருகின்றன. சீரில் வரும் எழுத்துக்களையொட்டி சந்த எழுத்துகள் மாறுபடும். உதாரணமாக 'தனன தனன' எனும் சந்தம்

'கண்ணகையெனும்' என்ற விடத்து 'தந்த தனன' என்றாகும். பிற சீர்களையும் இதேபோல் மாற்றிக்கொள்ளலாம். இது ஒரு வண்ண விருத்தமெனலாம். மேற்கூறிய வண்ணம் இப்பாடலின் சில அடிகள் குறுஞ்சீர் வண்ணத்திற்கும், சில அடிகள் சித்திர வண்ணத்திற்கும் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக அமைகின்றன. இதுபோன்ற மாறுபட்ட சந்த அமைப்புகளைக் கொண்ட பாடல்களை ஞானசம்பந்தரின் பாடல்களில் காணலாம். சுவாமிகளின் சந்த அமைப்புகள் எந்த ஒரு தேவாரத்தையோ அல்லது திருப்புகழையோ முழுவதுமாகப் பின்பற்றியதாக இராது. நாடகத் தேவைக்கேற்பவே சந்தங்களைத் தமது பாடல்களுக்கு அமைக்கிறார் சுவாமிகள்.

2. நாடகம் : ஞானசௌந்தரி சரித்திரம்

காட்சி : மகாராணி லேனாள் கொலையாளிகளை அழைத்து ஞான சௌந்தரியைக் காட்டிற்குத் தூக்கிச் சென்று கொன்றுவிடும்படி கூறுகிறாள். லேனாளுக்கும், கொலையாளிகளுக்கும் இடையே நிகழும் தர்க்கம்.

பாட்டு தர்க்கம்

இராகம் : சிந்துபைரவி ஏக தாளம்

லேனாள் : அதிவீரம துடனே கொலை யதுவேதொழீ லுடையீர்
அறைவேனது செயிலோமிகு பொருளானவை பெறுவீர்

கொலை : எதுவோஅது மொழிவீரினி இதுவேளையில் மகிழ்வாய்
எளிதாகவு முடிவே செய்ய இசைவோமதி விரைவாய்

லேனாள் : இறையோன்முதல் மனையாள்மகள் இவளோர்படு பாவி
இம்மஞ்சமு டன்கொண்டுநீர் இன்றேகொல்வீ ராவி

கொலை : சரியோஇது மொழிபேசுதல் சதிசெய்செயல் யாதோ
சங்கட்டமு மிந்தச்சிசு தந்திட்டது மேதோ

லேனாள் : தினமுங்கிவள் கெடுதி செயல் செய்கின்றத னாலே
சிரங்கொய்திட மனங்கொண்டது செய்வீரது போலே

கொலை : சினமுங்கொள லாகாதிது சிறுபெண்பழி சேரும்
தீமைச்செயல் தாயேவிடு ஆபத்துகள் நேரும்

லேனாள் : தடையாபுகல் கின்றீர்உங்கள் தலைபோகவு மின்றே
சற்றுப்பொழு திற்செய்யவும் முற்பட்டன னின்றே"[43]

கிறித்துவ நாடகமாகிய 'ஞானசௌந்தரி'யிலும் சந்தப் பாடல்களை சுவாமிகள் பொருத்தமான இடங்களில் பயன்படுத்தியுள்ளார். இப்பாடலின் ஒவ்வொரு சீரிலும் குறில்–நெடில், குறில்–நெடில் என முறையாக சந்த அமைப்போடு சுவாமிகள் புனைந்துள்ளார்.

ஒப்புநோக்க : மையோ மரகதமோ (கம்பராமயணப் பாடல்)

இதன் சந்த அமைப்பு :

தனதானன தனதானன தனதானன தனனா , ,

பாடலின் முழுச் சந்தக் கட்டமைப்புமே இவ்வாறு ஆறு மாத்திரைச் சீர்கள் நான்கினைக் கொண்டதாக ஒவ்வொரு அடியும் அமைந்துள்து. 'தனனா' எனும் இறுதியில் வரும் நான்கு மாத்திரைச் சீர் ஆறு மாத்திரையாக நீண்டு ஒலிக்கும். இதேபோன்று சீரில் இடம்பெற்றுள்ள எழுத்துக்களின் ஒலிகளுக்கேற்பத் 'தனதானன' என்பது தந்ததனன, தந்தந்தன, தத்தந்தன, தந்தத்தன, தனதந்தன என்றெல்லாம் மாறியமையும். இதேபோன்று 'தனனா' என்பது 'தானா' என்றும் மாறி ஒலிக்கும்.

எ.கா. : தினமுங்கிவள் = தனதந்தன
சங்கட்டமு = தந்தந்தன
இம்மஞ்சமு = தந்தந்தன
மேதோ, போலே = தானா
பெறுவீர் = தனனா

இவ்வாறு சித்திர வண்ணத்திற்கு ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக இப்பாடல் அமைகிறது.

3. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

காட்சி : சாவித்திரி எமனிடம் தனது கணவன் சத்தியவான் உயிரைத் திருப்பித் தரும்படி கோருகிறாள். அதற்கு எமன் பதிலிறுப்பதாக இப்பாடல் அமைகிறது.

பாட்டு – சந்தம்

இராகம் : பியாக் தாளம் : ஆதி

"வாசமாமலரில்	வாழும்நான்முகன்	வரைந்தநாள்களும	கன்றதால்
வந்துகொண்டுவிழி	கண்டதுண்டுமதி	மாளும்நாதனுயிர்	மீளுமா
வீசமானசிறி	தேனும்நீதிமுறை	மேவலேஅரசு	காவலாம்
மித்தையாகுமுல	கத்தில்வேதநெறி	விட்டொழிப்பதொரு	சட்டமா
பாசமானதொரு	மாயமாமிதுப	டைப்புநாள்முதல	டுத்ததாம்
பாவபுண்யவினை	ஜீவகோடியுழல்	பாதையேபெரிய	வேதையாம்
ஆசையாலழிவு	நேருமேயலது	அற்பலாபமும	ளிக்குமா
ஆதலாலினியெ	னோடுவாதுமொழி	ஆடிடாமல்வழி	கூடுவாய்" [44]

இப்பாடலின் சந்த அமைப்பு :

தானதானதன தானதான்தன தானதானதன் தானனா

இப்பாடல் ஆதிதாளத்தில் அமைந்ததால் ஒவ்வொரு சீரும் 3+5=8 மாத்திரைச் சீர்களாக அமைகின்றன. ஒவ்வொரு அடியிலும் ஈற்றுச் சீர்கள் 'கன்றதால்', 'மீளுமா' என்பன போன்று ஐந்து மாத்திரையளவுடையதாயினும் தாளக் கணக்கில் இசை நீட்டம் பெற்று இவையும் 5+3=8 மாத்திரை யொலிக்கும். இவை திருப்புகழில் வரும் தொங்கலை யொப்பனவாகும். முன்னரே விவரித்துள்ளபடி இச்சந்தங்களும் சீரிலுள்ள எழுத்துகளின் ஒலிக்கேற்ப மாறுபட்டு ஒலிக்கும். 'தான தான தன' என்பது இரண்டாமடியில் வரும் முதலிரண்டு சீர்களான 'வந்து கொண்டுவிழி', 'கண்டதுண்டுமதி' என்றவிடத்து 'தந்த தந்த தன' 'தந்த தந்த தன' என்று அதே எட்டு மாத்திரையளவில் ஒலிக்கும். இவ்வாறே பிற அடிகளிலும் எழுத்தொலிக்கேற்ப சந்த ஒலி பெறும்.

நாடகம் : பவளக்கொடி

காட்சி : மதுரைக் கரசியான அல்லியின் புதல்வன் புலந்திரன் தனக்கு விளையாட பவளத்தாலான தேரொன்று வேண்டுமெனத் தாயிடம் கேட்கிறான். அல்லியும், புலந்திரனும் உரையாடுவதாக இப்பாடல் அமைகிறது.

கண்ணிகள்

அல்லி : "நமது நாடுகளில் விளைவிலாததொரு பவளமான பொருளால்
ரதமும் வேணுமென மொழிகளாடியது தகுதியான செயலா

புலந்திரன் : அரசையாளுமுன தருமையானமக னெனவுமோத வெனிலோ
அழகுசார்பவள ரதமும் வேணுமது விரைவிலேத ருவையே

மிகவும் சிறிய இப்பாடல் குறில்–நெடில்–குறில் என்ற வகையில் இனிய ஓசையமைப்பில் சித்திர வண்ணமாக விளங்குவதை உணரலாம்.

இதன் சந்த அமைப்பு :

தனனதானதன தனனதானதன தனனதானதன னா இவ்வாறே நான்கு அடிகளும் அமைந்துள்ளன. இறுதியில் 'னா' என்ற சந்தம் எட்டு மாத்திரைகள் நீண்டு ஒலிக்கும்.

5. நாடகம் : சுலோசனா சதி

காட்சி : போர்க்களத்தில் வெட்டுண்ட இந்திரஜித்தின் தலையை மீட்டுத்தரும்படி இராமனிடம் சுலோசனா வேண்டுகிறாள்.

கீர்த்தனை வடிவிலமைந்த இப்பாடலின் சரணம் குறில்–நெடில்–குறில் என்ற முறையில் சித்திர வண்ணமாக அமைந்துள்ளது.

பாட்டு

இராகம் : ஆபேரி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

"தருவீர் எனதெழில் நாயகர்
தலை நீரிது வேளையிலே – நான் சக கமனஞ்செய்யவே

சரணம்

மடமாதர்கள் பதியோடுயிர்
விடநேருதல் கடனெனவே

மறையாகம முதலாகிய
மனுநீதிகள் புகல்வனவே

உடலானது தலையேயிலை
எனில் நானொரு சிதைநலமா

உதவா விடிலோ பழியானது பெறுவீர்—நான்
சககமனஞ் செய்யவே"[45] (குருவீர்)

இதன் சந்த அமைப்பு :

தன தானன தனதானன தனதானன தனதனனா

'மடமாதர்கள்' – தொடங்கி 'பழியானது பெறுவீர்' எனும் அடிவரை இதே சந்தக் கட்டமைப்பில் உள்ளது. இறுதியடியாக வரும் 'சககமனஞ் செய்யவே' என்பது பாடலின் பல்லவி எடுப்புக்கான அடியாகும். 'நான்' என்பது பாடலின் பல்லவி எடுப்புக்கான அடியாகும். 'நான்' என்பது தனிச்சொல். எனவே, பாடலின் முதல் ஏழு வரிகளுக்கு மட்டுமே இச்சந்தம் அமைந்தது.

6. நாடகம் : சதி அனுசூயா

களம் : காட்சி : 3

ஆசிரமத்திற்கு வருகை புரிந்த நாரதரிடம் அனுசூயா கலியுகத்தின் செயல்களைப் பற்றி விவரித்துச் சொல்லும்படி கேட்கிறாள். அவளுக்குக் கலியுகத்தின் செயல்களைப் பற்றி நாரதர் விவரிப்பதாக அமைகிற நீண்ட பாடலின் சரணத்தைத் தொடர்ந்து சந்தங்களாலான மகுடங்களை அமைத்திருக்கிறார் சுவாமிகள். பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்று அமைந்த இப்பாடலில் இரண்டு சரணங்கள் ஒவ்வொன்றும் நாலடிகளைத் தொடர்ந்து எட்டடிகளுக்கு சந்தமும் மீண்டும் நாலடிகளைக் கொண்டும் அமைந்தவை. இங்கு சித்திர வண்ணத்திலமைந்த அடிகளை மட்டும் பல்லவியைத் தொடர்ந்து காண்போம்.

பாட்டு

இராகம் : நாதநாமக்ரியை தாளம் : ஆதி

பல்லவி

நாலாம்யுகக் கலியின் பெருமை ஆதிசேஷன்
நாவாலுரைத்திடவு மருமை

சரணம்

வேதியரன்னம் . . . .
நுழைப்பார் விதியிதென்"

என்ற அடிகளைத் தொடர்ந்து வரும் சந்த அடிகள்.

"ஜாலமொழி பேசியநி யாயவழி யோதியமர் தொடுப்பார்
தாரணிதனில்
தாமொருவ ரேதரும நீதிநெறி யாளரென அடுப்பார்
அனுதினஞ்செய்
காலைநடு வேளையோடு மாலைமூன்று காலவிதி விடுப்பார்
கள்ளோடுனுண்டு
காதகம நேகவித மேவியுமூ ரார்குடியைக் கெடுப்பார்
மிகுதியான
காதலுமேவியே நீசரின்மாத ரோடுறவாடி லீலையுமாடி வருவார்
இந்த நிலைமை
காணுலகோர்கள் கேவலமாக ஏசுவர்பாவ மாமெனநாண முறுவார்
பேராசைகொண்டு
சூதுகளாடு வாரதுவேளை தேவியர்தாலி யாயினுமீடு தருவார்
குடும்பச் சாவு
சூசகமான நாளினில்நீரி லேமுழுகாது போசனமுண்ண வருவார்" [46]

இப்பாடற் பகுதி முழுவதும் குறில் நெடில் குறில் நெடில் என்று மாறி மாறி அமைந்திருப்பது தெளிவு. இனி இதன் சந்த அமைப்பை நோக்குவோம்.

தாதனன தாதனன தாதனன தாதனன தனத்தா
என்று முதல் நான்கு அடிகளும்,

தானனதானனா தானனதான தானனதான தானனதான தனனா
என்று ஐந்தாவது ஆறாவது அடிகளும்,

தானனதான தானனதான தானனதான தானனதான தனனா

என்று ஏழாவது எட்டாவது அடிகளும் அமைந்துள்ளன. ஒவ்வொரு அடிக்கும் இடையில் வரும் 'தாரணிதனில்', அனுதினஞ்செய்' என்பன தனிச்சொற்களாகும்; அவை சந்தத்திலடங்கா. இதன்மூலம் இப்பகுதியைப் பாடும்பொழுது சீர்களின் சந்தங்களுக்கேற்ப தாளநடை மாறியமைந்து பாட்டிற்கு மெருகேற்றிச் சுவை கூட்டும். இதனைத் தொடர்ந்து இரண்டாவது சரணம் உள்ளது. அதன் சந்தப்பகுதி சித்திர வண்ணம், வல்லிசை வண்ணம், குறுஞ்சீர் வண்ணம் என அமைந்துள்ளது. அதில் சித்திர வண்ணப் பகுதியை மட்டும் காண்போம்.

"பூமிபயிர் விளையாது வானமழை பொழியாது மேலும்
பொய்சூது வஞ்சம்
பூரணம டையுமீது காரணம்வி லகிடாத தாலும்
கொள்ளைகள் நேரும்
காமியர்மி குதியாகி யூரிலலை வெறிநாய்கள் போலும்
பெண்களைக் கண்ட
காலமிவர் மாறுமாதராமென நினைவுறாமல் மாலும்"[46]
....

இதன் சந்த அமைப்பு :

தானதன	தனதான	தானதன	தனதான தான
தானதன	தனதான	தானதன	தனதான தான
தானதன	தனதான	தானதன	தனதான தான
தானதன	தானதான	தானன	தனனதான தான

முற்பகுதியிற் காட்டிய சந்த அமைபிலிருந்து இது மாறுபட்டு விளங்குவது தெளிவு. முற்பகுதியில் 'தானதன' 'தானதன' என்று வந்தது. இப்பகுதியில் 'தானதன' 'தனதான' என்று வருகிறது. நெடில் குறில் என்ற அமைப்பு 'தானதன' ; குறில் நெடில் குறில் என்ற அமைப்பு 'தனதான'. இங்கு ஒரு சீர் 'தானதன' என்றும் அடுத்த சீர் 'தனதான' என்றும் அமைந்து பாடலுக்கு ஓசைநயம் கூட்டுகிறது. மேலும் முழவுச் சொற்கட்டில் 'தானதன' என்பது 'தாதகிட' என்றும் 'தனதான' என்பது 'தகதீம்த' என்றும் ஒலிக்கும். இதன்மூலம் ஓசைநயம் மாறுபட்டு ஒவ்வொரு அடியிலும் சிறந்து விளங்குவதை எளிதாக உணரலாம். முற்பகுதி போலவே இப்பகுதியிலும் 'பொய்சூது வஞ்சம்' என்பது போன்று அடிகளுக்கு இடைப்பட்டு வந்தவை தனிச்சொற்கள் ; அவை சந்த அமைப்பிற்குள் வரா. நாடக நோக்கத்திற்காக இவ்வாறு அமைந்துள்ளன.

உருட்டு வண்ணம்

வண்ணங்கள் இருபதில் தொல்காப்பியர் உருட்டு வண்ணத்தைப் பத்தொன்பதாவதாகக் குறிப்பிடுகிறார்.

"உருட்டு வண்ண மராகந் தொடுக்கும்" (தொல். செய். நூ. 224)

உருட்டு வண்ணமாவது அராகம் தொடுக்கும் என்பது இதன் பொருள்".

எ.கா. : "தாதுறு முறிசெறி தடமலரிடையிடை
தழலென வரிவென பொழில்" (யா. வி. கழ. ப. 410)

"அராகம் வேறு முடுகியல் வேறு என்பதே தொல்காப்பியர் கொள்கை. பிற்காலத்தில் அராகம் முடுகியல் என்னும் இவை ஒன்றே என்ற கொள்கை தோன்றிவிட்டது.

"அராகம் முடுகியல் வண்ணமாகும்" என்று கூறும் திவாகரம். பேராசிரியர் உருட்டிச் சொல்லப்படுவது அராகம் என்றும், இது நெகிழாது உருண்ட வோசையாகலிற் குறுஞ்சீர் வண்ணமெனப்படாது உருட்டு வண்ணமெனப்பட்டது என்றும் கூறுவார். குறிலினை பயின்ற அடி அராக மெனப்படும் என்பார்.

இளம்பூரணர் அராகமென்பது ஈரடியானும், பலவடியானும் குற்றெழுத்துப் பயின்று வரத்தொடுப்பது. பெருமைக் கெல்லை ஆறடி என்பர்". [47]

இனி உருட்டு வண்ணம் பற்றித் தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சிய ஆசிரியரின் கருத்தை யறிவோம்.

"உருட்டு வண்ணம் பாடுதுறை பற்றியது. தாளவேக காலத்தில் இசைப்பது–உருட்டுவது ; அராகித்தல் என்பது விரைந்து ஓடுதல். உருட்டி இசைப்பதற்கக் குறில்களால் தொடுத்தல் வேண்டும். உருட்டு வண்ணம் தாளத்திற்கு இயங்குவது. 'சீருடன் உருட்டல்' (= தாளத்தில் அமைத்து உருட்டல்) என்றார் இளங்கோவடிகள். (சிலப்பதிகாரம் – கானல்வரி – (1) – 13)" [48]

இக்கருத்துகளின் அடிப்படையில் சுவாமிகளின் நாடகங்களிலிருந்து சில உருட்டு வண்ணங்களைக் காண்போம்.

பொதுவாக இசைப்பாடல்களில் உருட்டு வண்ணம் முழுமையாகப் பாடலில் வராது. அனுபல்லவியின் ஈற்றடியிலும், சரணத்தின் ஈற்றடியிலும் இவ்வண்ணம் அமைந்து பாட்டிற்கு அழகூட்டும். இது போன்ற அமைப்பினை 'சங்கீத மும்மூர்த்திகளுள்' ஒருவரான முத்துசுவாமி தீட்சிதரின் கிருதிகளில் பரவலாகக் காணமுடியும். எடுத்துக்காட்டாக, தமிழிசையின் தியாகராஜர் என்று போற்றப்படும் பாபநாசம் சிவன் இயற்றிய, மத்தியமாவதி இராகத்தில், ஆதிதாளத்திலமைந்த 'கற்பகமே கடைக்கண்பாராய்' என்ற பாடலின் அனுபல்லவியைப் பார்ப்போம். கருநாடக இசையில் இப்பாடல் மிகவும் பிரசித்தி பெற்றதாகும்.

"சிற்பர யோகியர் சித்தர்கள் ஞானியர்
திருவுடை யடியவர் கருதும்வரமுதவும்
திருமகளும் கலைமகளும் பரவும் திருமயிலை"

ஆதி தாளத்தில் முதலடியான 'சிற்பரயோகியர் சித்தர்கள் ஞானியர்" என்பதைப் பாட தாளத்தில் எட்டு எண்ணிக்கையாகும். அடுத்த அடியான 'திருவுடை' முதல் 'திருமயிலை' என்பதையும் எட்டு எண்ணிக்கையிலே பாடி முடிக்க வேண்டும். தாளத்தின் வேகம் பாடல் முழுதும் ஒரே சீராகவே இருக்கும். ஆதி தாளத்தில் 8 எண்ணிக்கைக்கு எழுத்துகள் 32 மாத்திரையளவு பெறும். இதன்மூலம் 'சிற்பர' என்ற அடியைப் பாடியதும் 'திருவுடை' என்று தொடங்கும் அடி அதேகால அளவில் பாடப்படும்போது எவ்வளவு விரைந்து ஒலிக்கும் என்பதை உணரலாம். நாடக இசையில் இதுபோன்ற அமைப்பு மிகவும் முக்கியத்துவம் பெறும். எனவே அருணாசலக் கவிராயரின் இராமநாடகக் கீர்த்தனைகளிலும், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகளிலும் இதுபோன்ற உருட்டுச் சொற்களைக் காணமுடியும். எடுத்துக்காட்டாக அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகத்தில் வீபீடணன் இராமனை வந்து காணும் காட்சியில் இடம்பெறும் பாடல்.

தரு. மோகன ராகம் ஆதி தாளம்

பல்லவி

"ராமனைக் கண்ணாரக் கண்டானே – வீபீஷணன் கை
மாமுடிமேல் வைத்துக் கொண்டானே"

இப்பாடலில் மொத்தம் மூன்று சரணங்கள் உண்டு; ஒவ்வொன்றின் இறுதி இரண்டடிகளும் தாளத்திற்குள் இருமடங்காக விரைந்து ஓடும். முதல் சரணத்தில் வரும் விரைவுப் பகுதியை மட்டும் பார்ப்போம். இதுபோன்று வரும் இடங்களிலெல்லாம் தாளத்தின் நடையில் மாற்றமிராது; பாடலின் சொற்கள்தான் விரைந்து செல்லும் என்பதை நினைவிற் கொள்ள வேண்டும்.

சரணம் – 1

"கள்ள அரக்கர்தினம் கிள்ளிக் கிள்ளி அருந்த கொள்ளை கொடுத்தமரர்
துள்ளித் துள்ளி அருந்த
வள்ளல் ஆதிமுறை உள்ளபடி திருந்தப் பள்ளி அரவணையைத்
தள்ளி எழுந்திருந்த" [49] (ராமனை)

இவற்றை யெல்லாம் உள்வாங்கிய நிலையில் தமது இசை நாடகங்களைப் படைத்த சுவாமிகள் தமது பாடல்களில் இத்தகு உத்திகளைப் புகுத்தியிருப்பதில் வியப்பேதுமில்லை. மேலும் சுவாமிகளின் நாடகங்களுக்கு அடிப்படையாக விளங்குவது தெருக் கூத்தேயாகும். பெரும்பாலும் தெருக்கூத்தில் இடம்பெறும் தருக்களில் ஆங்காங்கு இதுபோன்ற விரைந்து பாடக்கூடிய அடிகள் காணப்படும் என்பதையும் இங்கு கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

1. நாடகம் : சதி அனுசூயா

களம் : 1 காட்சி : 3

(i) சித்திர வண்ணத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாக 'நாலம்யுகக் கலியின்' எனும் இரண்டு பகுதிகள் இதற்கு முன் தரப்பட்டுள்ளன. அப்பகுதியின் இறுதி அடி "காலமிவர் மாறுமாத ராமென நினைவுறாமல் மாலும்" என்று வருவதை தொடர்ந்து வரும் சில அடிகள் உருட்டு வண்ணமாக விரைந்து செல்லும். அக்குறிப்பிட்ட அடியிலிருந்து பாடலைக் காண்போம்.

"காலமிவர் மாறுமாத ராமென நினைவுறாமல் மாலும்
அவர் மீதுற்றுக்
கட்டிய ணைத்துமு கத்தினில் முத்தம
திட்டுநி னைத்தவி தத்தைமுடித்திடு வார்கள்
இணங்காவிட்டால்

வெட்டிவி ழுத்திவ தைத்தவ னிக்குள்ளொ
ளிக்கநி னைத்தொரு கத்தியெ டுத்திடு வார்கள்
பொல்லாத துஷ்ட
மட்டிய ரக்கரு மிப்படி யுற்றவி
தத்தில டுத்திலர் சற்றுதி டுக்கிடு வார்கள்
எனச் சொல்லலாம்
எட்டியு தைத்துயர் கற்பின ரைத்தம
திட்டம திற்குரை பட்டுவ தைத்திடு வார்கள்" [50]

மேற்காணும் அடிகளில் இடையில் வரும் தனிச் சொற்களை முன்னரே விளக்கியுள்ளபடி தவிர்த்துப் பிற அடிகளை நோக்கின் அவையாவும் நான்கன் நடையிலமைந்த இப்பாடலில் ஒரு எண்ணிக்கைக்கு நான்கு மாத்திரைக்குப் பதிலாக எட்டு மாத்திரையளவு எடுத்துக்கொள்ளும். அதனை இவ்வாறு விவரிக்கலாம்.

கட்டியணைத்துமு | கத்தினில் முத்தம |
திட்டுநி னைத்தவி | தத்தைமு டித்திடு | வார்கள்

'வார்கள்' என்ற சொல் தொங்கல் அமைப்பை யொத்தது என்பது முன்னரே விளக்கப்பட்டுள்ளது. அதே போன்று தொடர்ந்து வரும் 'இணங்காவிட்டால்' என்பது ஒரு தனிச் சொல். எனவே இதே போன்று அமைந்த பிற மூன்று அடிகளும் இதேபோன்று தாளத்தில் விரைந்து வரும்.

இந்த நான்கு அடிகளுக்கும் சந்தக் குழிப்பு வருமாறு :

'தத்தன தத்தன | தத்தன தத்தன |
தத்தன தத்தன | தத்தன தத்தன | தானன (தொங்கல்)

காமக்கொடூரர்களின் கொடுஞ்செயலை வருணிக்கும் இச்சொற்கள் அதற்கேற்ப விரைவான நடையில் பாடும்படி அமைந்திருப்பது சுவாமிகளின் கவித்திறனுக்கும், ஈடுஇணையற்ற இசைப்புலமைக்கும் சிறந்த சான்றாகும்.

(ii) இதே நாடகத்தில் கீழ்காணும் பாடலின் சரணத்தின் சில அடிகள், உருட்டு வண்ணத்திலமைகின்றன.

களம் : 3 காட்சி : 2

ஆசிரமத்தில் கண்ணொளி இழந்த சூர்தாஸ் உட்கார்ந்திருக்கிறார். அங்கு வரும் நர்மதை சூர்தாஸைப் பார்த்துப் பாடுகிறாள்.

இராகம் : நாத நாமக்ரியா தாளம் : ஆதி

பல்லவி

"இவரே எனக்குத் தக்க நாதர் ஒளி
இரு கண்ணி லாரானாலும் எனக்கு மன்மதனாவார்

இப்பாடலின் சரணத்தில் விரைவு நடையிலமைந்த அடிகளை மட்டும் கீழே காண்போம்.

"சரதஞ்சரதஞ் சரதந் தவறிலை
விரதந் தவசிந் தனையுங் குறையிலை
சத்திய முற்றவர் சற்குரு சொற்படி
நித்தந டப்பவர் பக்திவி திப்படி
தார ணிக்கு ளிப்படிப் பொற் பாரிருப்ப ரொப்புரைக்கக்
கார ணக்க ருத்தெனக்குந் தோணுதற்கிலை சொலற்குத்
தட்டுக் கெட்டு தவறுது நாவும்
முட்டுப் பட்டுக் குளறுது யாவும்
சர்சனரி வருடைய பொற்பதத்தை நானெப் போதும்
அர்ச்சனை செய்து துதிக்கு நற்றவ மொன்றுமே போதும்" [51]

இவ்வடிகளும் முன்னர் கூறியபடி ஒரு எண்ணிக்கைக்கு எட்டு மாத்திரையளவு கொண்டு தாளத்தில் விரைந்து செல்லும்.

2. நாடகம் : அல்லி சரித்திரம்

காட்சி : 7-வது களம் கானகம்

பாட்டு

"கண்ணா கனகமணி வண்ணா நான் சொல்வதைக்கேள்
கடுகிய புனல்கொடி வரமிகு விரைவினில் ஓடினேன் – நீரில்
கரிய குழலரிவை உருவது தெரியவும் சாடினேன்

எண்ணாமல் தண்ணீருக்குள்ளே பெண்ணாளிருந் தாளென்று
எனதுமனமிளகி புனல் முழுதும் முழுகித் தேடினேன் – ஆதலால்
இருகரமுமயர உருகிமனதுமிக வாடினேன்" [52]

இதில் கடுகிய . . . கரிய . . . எனது . . . இருகர . . . என்று தொடங்கும் நான்கடிகளும் உருட்டு வண்ணமாக விரைந்து ஒலிப்பதைக் காணலாம்.

3. நாடகம் : வள்ளித் திருமணம்

காட்சி : தினைப்புனத்திலிருக்கும் வள்ளியிடம் தாம் தேடிவந்த மானைப் பற்றி முருகன் விளக்கிக் கூறுவதாக அமைந்த பாடல்.

ஏறத்தாழ தமிழ்நாட்டின் நான்கு தலைமுறையினரிடம் மிகவும் பிரசித்தி பெற்று விளங்கும்
'காயாத கானகத்தே நின்றுலாவு நற்காரிகையேபுல்
மேயாத மான்' . . . எனும் பைரவி இராகத்திலமைந்த விருத்தத்தைத் தொடர்ந்து 'மேயாதமான்' என்ற அடியைப் பல்லவியாகக் கொண்டு தாளத்துடன் பாடலாகப் பாடப்படும். இதிலமைந்த நான்கு சரணங்களில் முதல் சரணமும், மூன்றாம் நான்காம் சரணங்களும் உருட்டு வண்ணத்திலமைந்தவை. அவற்றை மட்டும் கீழே காணலாம்.

சரணங்கள்

1. மேவும் கானகமடைந்து – நறு
சந்தனமும் புனுகும் கமழும்
களபங்களணிந்து சுணங்கு படர்ந்த (மேயாதமான்)

3. கானக் குறவர் கண்மணி எனவளர்
கானக்குயிலை நிகர் குரலுடையது (மேயாத மான்)

4. மின்னலே வெட்கி மறைந்திடும் தன்மையில்
பொன்னிறம் கொண்டு புனம் திரிமான் – புல் (மேயாத மான்)

முதல் சரணத்தில் 'நறு சந்தனமும்' என்பது முதல் உருட்டு வண்ணம் தொடங்கும். இப்பாடலைக் கேட்டுச் சுவைத்த மக்களுக் கெல்லாம் மேற்சுட்டிய அடிகள் எவ்வளவு விரைவான நடையில் பாடப்படுகின்றன என்பது தெரிந்திருக்கும். கடந்த ஒரு நூற்றாண்டுக்கும் மேலாக இப்பாடல்

எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, விஸ்வநாததாஸ், டி.ஆர். மகாலிங்கம், கே.பி. சுந்தராம்பாள், எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் போன்ற எண்ணற்ற மாபெரும் கலைஞர்களால் பாடப்பட்டு இன்றுவரை தமிழ்மக்கள் உள்ளங்களிலெல்லாம் ஒலித்துக் கொண்டிருக்கிறது என்று கூறின் அது மிகையாகாது.

நாடகம் : பவளக்கொடி

காட்சி : முதல் காட்சியில் அரசவையில் அல்லி ராணி வீற்றிருக்கிறாள். அவளைப் போற்றிப் பாராட்டி அவளுடைய தோழிகள் (சகிகள்) பாடுகின்றனர். இப்பாடலுடன் நாடகம் தொடங்குகிறது.

(i) இராகம் : தோடி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

"பாண்டியக் குமாரியான பாவையல்லியே – நல்ல
பட்டம் பொருத்தி இம்மதுரையையாளும் சௌபாக்ய வல்லியே.

சரணம் (மத்யம காலம்)

பலபல அரசர்கள் பணிவொடு தருகிற பகுதிகள் பெறும் அல்லியே
பகைத்த நின்முகனுயிர் துடித்துச் சமரில்விழ படியிற் கிடத்தும் வில்லியே
பண்புறு மிங்கித சம்ப்ரம மிஞ்சுமின் பம்பெறுரஞ்சிதமென் சொல்லியே
பசிய அல்லிக்கொடியி லவதரித்து வளர்ந்த
பராக்கிரமமிகு மல்லியே" ★

இப்பாடலில் 'பலபல அரசர்கள்' என்று தொடங்கி 'பராக்கிரம மிகுமல்லியே' என்று முடிவதுவரை ஒரு எண்ணிக்கைக்கு எட்டு மாத்திரையளவு கொண்டு இவ்வரிகள் விரைந்து பாடப்பட்டு உருட்டு வண்ணமாகத் திகழும்.

(ii) இதே 'பவளக்கொடி' நாடகத்தில் அல்லியின் அரசவைக்கு வரும் அர்ச்சுனன் பாடுகிறான்.

★ காண்க : பாடலின் சுரதாளக் குறிப்பு : சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள், தமிழ் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, ப. 76.

இராகம் : மத்தியாமாவதி தாளம் : ரூபகம்

பல்லவி

"வந்தேன் வந்தன முன்னரசுக்குத்
தந்தேன் மதுராபுரி ராணியே'

என்று தொடங்கும் பாடலில் அனுபல்லவியின் இறுதி அடியும், சரணத்தின் இறுதியடியும் விரைந்து பாடப்பட்டு உருட்டு வண்ணமாக அமையும். அவை கீழ் வருமாறு :

அனுபல்லவி

"இந்து குலமதில் பிறந்திட்ட
இறைவியுனது எழுத்துக்கோடி விரைவிலுரிய இடத்தைத் தேடி
(வந்தேன்)

சரணம்

தேனார் வெற்றி மாலைவீர வல்லி
ஜெயமுற்றடையமர் மாத்தனி நயமுற்றவர் தொழுசர்ஜனி ★
(வந்தேன்)

இங்கு 'இறைவி' என்றும் 'ஜெயமுற்றடை' என்று தொடங்கும் இரண்டு அடிகளும் அவற்றிற்கு முந்தைய அடிகள் தாளத்தில் கொள்ளும் எண்ணிக்கையளவையே எடுத்துக்கொள்ளும். இதன்மூலம் இவ்விரண்டடிகளும் அதே தாளத்தில் இரட்டித்த வேகத்தில் பாடப்படும் என்பது தெளிவாகும்.

இதுபோன்று ஒரு பாடலின் அனுபல்லவியின் இறுதியிலும், சரணங்களின் இறுதியிலும், விரைந்து பாடத்தக்க உருட்டு வண்ணத்திலமைந்த பல பாடல்களை சுவாமிகளின் பல்வேறு நாடகங்களிலும் காணலாம். இங்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டு மட்டுமே தரப்பட்டுள்ளது.

★ காண்க : பாடலின் சுரதாளக் குறிப்பு : முற்சுட்டிய நூல், பக். 83 – 84.

முடுகு வண்ணம்

இவ்வண்ணமும் இசைப்பாடல்களுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது. முடுகுகள் இசைப்பாடல்களுக்குப் பெரும் அழகு கூட்டுபவையாகும். சில கீர்த்தனைகளிலும், சில கிருதிகளிலும் இடம்பெறும் 'மத்திம கால சாகித்தியம்' எனப்படும் பகுதி முடுகியலமைப்பைச் சார்ந்தவையே" [53] இம்மத்திம கால சாகித்தியங்கள் ★ முன்னர்க் கூறியபடி சில இடங்களில் உருட்டு வண்ணமாக அமைவதும் உண்டு. முடுகு வண்ணமும் உருட்டு வண்ணமும் ஒன்றே என்பது போன்ற மயக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றன.

"பிற்காலத்தில் அராகம் முடுகியல் என்னும் இவை ஒன்றே என்ற கொள்கை தோன்றிவிட்டது.

"அராகம் முடுகியல் வண்ணமாகும், என்று கூறும் திவாகரம்". [54]

"முடுகு வண்ண முடிவறியாமல்
அடியிறந் தோடி யதனோ ரற்றே" (தொல். செய் நூ. 225)

என்றார் தொல்காப்பியர். இதன் பொருள் முடுகு வண்ணமாவது நாற்சீரடியின் மிக்கோடி அராகத்தோடு ஒக்கும்.

"உருட்டு வண்ணமாகிய அராகத்தோடு சேர்ந்து வரும் முடுகு வண்ணம். முடுகியல் எழுசீரடி, அறுசீரடி, ஐஞ்சீரடிகளால் வரும்"

"முடுகு வண்ணமாவது, முடுகியல் தொடுத்த அடியோடு பிறவடி வேறுபடத் தொடர்ந்தோடுவது" என்பார் நச்சினார்க்கினியர்.

ஆனால், பேராசிரியர் "முடுகு வண்ணமென்பது நாற்சீரடியின் மிக்கு ஓரடி அராகத்தோ டொக்கும் என்பார்". [55]

உரையாசிரியர்கள் வேறுபட்ட கருத்துக்களைக் கொண்டிருப்பினும் 'அராகம் வேறு முடுகியல் வேறு' என்பதே தொல்காப்பியர் கொள்கை. எனவே இந்த அடிப்படையில் இங்கு உருட்டு வண்ணம், முடுகு வண்ணம் இரண்டும் தனித்தனியாக ஆய்வு செய்யப்படுகின்றன.

★ சாகித்தியம் என்ற சொல் இசையியலில் பாடல் வரிகளைக் குறிக்கும்.
ஒப்புநோக்க : சாகித்திய கர்த்தா = பாடலாசிரியர்.

"சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம்" எனும் நூலை எழுதிய இரா. திருமுருகன் தமது நூலில் "இசை நீட்டத்துக்கு இடமின்றிப் பாடலுக்குரிய நடையில் ஒருவகைச் சந்த ஓசையுடன் விரைந்து செல்லுமாறு அமைக்கப்பட்ட சீர்களை உடையது முடுகியல் அடியாகும். முடுகியல் அடிகள் கலிப்பா, பரிபாடல்களில் தோன்றிப் பிற்கால விருத்தங்களிலும் வளர்ந்தமைந்துள்ளன. முடுகியல்கள் காவடிச் சிந்துப்பாக்களுக்கு மிகுந்த ஒலி நயத்தைத் தருகின்றன. (ப. 137) "முடுகியல்கள் மட்டும் வண்ணப்பாவின் இலக்கணம் கொள்ளும். ஒரு காவடிச் சிந்தின் நடையைத் தெளிவாகக் காட்டக் கூடியவை பாடல் அடிகளின் இடையில் அமையும் முடுகியற் சீர்களேயாகும்". [56]

தமிழிசைச் கலைக்களஞ்சிய ஆசிரியர் வீ.ப.கா. சுந்தரம் அவர்களும் இதே கருத்தைக் கொண்டுள்ளார். "முடுகு என்பது குறில் அல்லது குறில் நெடில் கலந்த விரைவு நடைப்பாடல் வரி. இது குறிலால் அமைந்திருப்பது தாளச்சிறப்பு. ஊடே நெடில் சேர்ந்திருப்பது ஓசை நயம் நிறைப்பு". (தொ.4., ப. 41) "முடுகு அடிகள் என்பன சந்தச் சொற்கள் இடம்பெற்றுள்ள அடிகள்". (தொ. 1, ப. 27)

இனி, தமிழிசையின் பல சிந்துப் பாடல் வடிவங்களையும் தமது நாடகத்தில் பொருத்தமுறப் பயன்படுத்தியுள்ள நம் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் காணலாகும் முடுகு வண்ணங்களைக் காண்போம். பெரும்பாலும் சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் 'காவடிச் சிந்தின் தந்தையென' விளங்கும் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச் சிந்துப் பாடல்களின் வர்ண மெட்டுகளிலேயே தமது பாடல்களையும் புனைந்துள்ளார்.

1. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

(i) காட்சி : தந்தையார் அவசரமாக வரச் சொன்னதாக சாவித்திரியுடனிருக்கும் சத்தியவானிடம் அவன் தோழன் சுமாலி கூறுகிறான். உடன் சத்தியவான் சாவித்திரியிடமிருந்து விடைபெறுகிறான். அப்பொழுது இடம் பெறும் தர்க்கப்பாடல்.

சத்தியவான் : தந்தையா ரென்னை வந்துசேர மொழி
சாற்றி யனுப்பினார் மானே – சென்று
பார்த்துவர வெண்ணி னேனே – இங்கு

தங்கினால்வரு கின்றபாதக
நிந்தையானது பங்கமே தரும் (குந்தை)

சாவித்திரி : உம்மை நான்பிரிந் தாலுயிர் வாழுவ
துத்தமமே கிடையாது – இது
சத்தியமாகு மடாது – இன்று
ஓதுவாசக மேது போவது
ஆதலாலக லாது நீரும் (உம்மை)

சத்தி. : சொந்த மாகிய தந்தை சொல் லைமிக்க
மந்திர மாவதொன் றில்லை – என்று
தந்தபெ ரியோர்கள் சொல்லை – இங்கு
தொட்டிடாதினி விட்டுவாழ்வது
கெட்டபாதகம் அட்டியேன்விடு (சொந்த)

சாவி. : சென்றுநீ ரென்னை யங்கும றந்திடில்
சேயிழை நான்வாழு வேனோ – உயிர்
மாயுமல் லால்பிழைப் பேனோ – இங்கு
சேரநாடிய வேளையால்வரு
சோகமாமித லாகுவேறெது" [57] (சென்று)

இப்பாடலில் ஒவ்வொரு கண்ணியிலும் ஈறாக வரும் இரண்டு வரிகளும் முடுகுகளாக அமைகின்றன. இவற்றை முடுகியலடிகள் என்பார் திருமுருகன். இப்பாடல் செஞ்சுருட்டி இராகத்தில் ஏழன் சாய்ப்பு (மிச்ரசாபு) தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. இம்முடுகியலடிகள் மட்டும் பாடப்படும் பொழுது ஏழன் நடையில் 'தான தானன' என்ற சந்தத்தில் விரைவு நடையில் செல்லும்.

'தங்கினால் வரு' எனத் தொடங்கும் அடி 'தந்ததானன' என்றும் 'ஓதுவாசக' எனும் அடி 'தானதானன' என்றும் 'தொட்டிடாதினி' எனும் அடி 'தத்ததானன' என்றும் 'சேரநாடிய' எனும் அடி 'தானதானன' என்றும் எழுமைச் சந்தங்களைக் கொண்டு 'தகிட தகதிமி' எனும் விரைவு ஏழன் நடையில் பாடப்படும். பாடலின் பிற அடிகள் விளம்ப நடையில் அமையும். இப்பாடல் அண்ணாமலை ரெட்டியார் இயற்றிய 'செந்தின் மாநகர்' எனும்

காவடிச்சிந்தின் வர்ணமெட்டிலமைந்தது. ஒப்புநோக்குவதற்காக இப்பாடலின் முதற்கண்ணி மட்டும் இங்கு தரப்பட்டுள்ளது.

"செந்தின்மாநக ரந்தனில் மேவிய
தேசிக னாம்முரு கேசன் – மயில்
வாசியில் ஏறும்உல் லாசன் – சிறு
திங்களும்பண சங்கமாசுண
மும்துலங்கிய கங்கையாறொடு"[58]

இப்பாடலும் செஞ்சுருட்டி இராகத்தில், ஏழன் சாய்ப்பு தாளத்திலமைந்தது.

(ii) இதே நாடகத்தில் அமைந்த மற்றொரு காவடிச் சிந்தினையும் அதில் வரும் முடுகு வண்ணத்தையும் காண்போம்.

காட்சி : காட்டில் உறங்கிக் கொண்டிருக்கும் சத்தியவானை சாவித்திரி குரல் கொடுத்து எழுப்புகிறாள். விழித்தெழும் சத்தியவான் தமக்கு முன் ஓரழகிய இளமங்கை நிற்பதைக் கண்டு அவளழகை வர்ணித்துப் பாடுகிறான்.

'தெள்ளுதமிழக்குதவுசீலன்' – என்ற காவடிச்சிந்து மெட்டு.

கண்ணிகள்

"அந்தர மதிபோல் முகம் காணும் – நல்ல
அஞ்சுக மொழியைக் கேட்டு நாணும் – கொடும்
ஆலமஞ்ச ளானகண்கள் நாடுகின்ற வேளைமனம்
கோணும் மையல் தோணும்

சுந்தரங் கமுகு மலர் செங்கை – இவள்
காமனா ரதிக் கிளைய தங்கை – இரு
காதுவள்ளை போலுமுல்லை யானபல்லை ஒதுமெல்லை
சங்கை கொல்லு மங்கை

அத்தர் பன்னீர் புனுகு வாசம் – இவள்
அங்க மெங்கும் மங்கள விலாசம் – பார்க்க
ஆகமிஞ்சி னாலுமங்கை யாள்திரண்ட காலம் ரெண்டு
மாசம் என்னுத் தேசம்

சித்தர் யோக மாதவருங் கண்டு – தினம்
செய்குவா ரிவளடிக்கே தொண்டு – உயர்
தேவரம்பை போலுமிந்த வேளைவந்த மாதுகொங்கை
செண்டு நலம் உண்டு”[59]

பாடலின் தலைப்பில் குறிப்பிட்டுள்ளபடி அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் “தெள்ளு தமிழுக்குதவு சீலன்” ★ எனும் காவடிச் சிந்தின் வர்ண மெட்டிலமைந்தது. இப்பாடல் ஆனந்த பைரவி இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்தது. மேற்குறிப்பிட்டுள்ள பாடலின் ஒவ்வொரு கண்ணியிலும் மூன்றாமடிகள் முடுகியலடிகளாகும். இவ்வடிகள் அனைத்துமே ‘தான தந்த’ என்ற சந்த வாய்பாடில் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். மேலும் இந்த அடிகள் மட்டும் அதிக எழுத்துக்களுடன் பிற அடிகளைவிட நீண்டிருப்பதையும் காணலாம். எனவே இவை தாளத்தில் விரைவு நடையில் பாடப்படும் என்பதையும் உணரமுடியும்.

2. நாடகம் : வள்ளி திருமணம்

காட்சி : தினைப்புனம் காக்கும் வள்ளியிடம் வேடன் உருவில் வரும் முருகன் அவளிடம் தன் காதலை வெளிப்படுத்துகிறான். தனக்கொரு முத்தம் தரும்படி அவளைக் கேட்கிறான். அப்பொழுது வெகுண்டெழும் வள்ளி பாடுகிறாள்.

“கண்ணாயிரம் படைத்த” – காவடிச்சிந்து

வள்ளி : “துஷ்டாநீ என்னசொல்ல லுற்றாய்ஞா யமுமல்ல
தொடுகயிற் றைக்கொடு எமனுமு னைப்பிடிப் பானடா – மிகு
துயரம துற்றிடச் சதைச்சதை யைப்பொடிப் பானடா

கத்தாதே கழுதைபோல் அத்தானோ அவனிமேல்
கலவிசெய் யச்சொல்லி யருகில ழைத்திடு மூடனே – நீதி
கருதிவிடுத்தினி நடடா மடத்தன வேடனே

★ இங்கு ஒப்புநோக்குவதற்காக காட்டப்படுகின்ற காவடிச் சிந்துகளின் சுரதாளக் குறிப்பினைக் காண்க : Dr. எஸ். இராமநாதன், ‘காவடிச்சிந்து’. (சுரதாளக் குறிப்புடன்), கலைமகள் இசைக்கல்லூரி, 1999.

குற்றேவ லுக்குரிய முட்டாள் லிலைபுரிய
குவலய முற்றிலும் அவமதி யைச்சொலு மேயடா – உன்
குலமுழ்ந சித்திடும் எனைநீவி டுத்தகல் வாயடா"

இப்பாடல் முகாரி இராகம் ஆதிதாளத்தில் அமைந்தது. ஒவ்வொரு கண்ணியிலும் வரும் இரண்டாவது மூன்றாவது அடிகள் முடுகியலடிகளாக விளங்குவதைக் காணலாம். இவை நான்கன் நடையில் அமைந்து விரைந்து செல்வன. 'தனதன தத்தன' என்ற சந்தத்தில் அமைந்துள்ளன. இதுபோன்று நான்கன் நடையில் முடுகுகள் அமைவது பாடலுக்கு மிகவும் அழகைக் கூட்டுகின்றன. இதுபோன்ற முடுகுகளை ஊத்துக்காடு வெங்கடசுப்பய்யர் தமது பாடல்களில் பரவலாகக் கையாண்டுள்ளனர். (ஒப்புநோக்க : 'அலைபாயுதே கண்ணா' – எனும் புகழ்பெற்ற கானடா இராகப் பாடல். இதுவும் ஆதி தாளத்திலமைந்தது)

" 'கண்ணாயிரம் படைத்த' என்ற காவடிச்சிந்துப் பாடலின் காலப் பிரமாணம் வியத்தற்குரியது ; காவடி எடுத்து ஆடுவோர் கால் பெயர்த்து வைப்பதைக் காண்பது போன்ற உணர்ச்சி கேட்போர் உள்ளத்தில் எழும்" என்று குறிப்பிடுகிறார் இசையறிஞர் எஸ். இராமனாதன்.[60] இப்பாடலின் முதற் கண்ணியை மட்டும் ஒப்பு நோக்குவதற்காகக் காண்போம்.

"கண்ணாயிரம் படைத்த விண்ணூ ரிடம் தரித்த
கனவயி ரப்படை யவன்மக ளைப்புணர் கத்தனே – திருக்
கழுகும லைப்பதி அனுதினம் உற்றிடு சுத்தனே!"

3. நாடகம் : பவளக்கொடி சரித்திரம்

(i) காட்சி : அல்லிக்கும் அர்ச்சுனனுக்கும் புதல்வனாக புலந்திரன் நோயுற்றிருப்பதாக அல்லி அர்ச்சுனனுக்கு ஓலை அனுப்புகிறாள். அவ்வோலையைக் கண்டு கவலையுற்றிருக்கும் அர்ச்சுனனை நோக்கி கிருஷ்ணன் கேள்வி கேட்கவும், அர்ச்சுனன் பதிலுரைப்பதுமாக இப்பாடல் அமைகிறது.

'திருவுற்றிலகு கங்க' என்ற மெட்டு.

கிருஷ்ணன் : மனமிக்க மெலிவாகி எனைநத்தி யிதுவேளை
வசனித்த விதமேது மைத்துனா – எனக்
கதனைச்சொல் லவும் வேணும் அர்ச்சுனா – விழி

மாறிநீர் நிறைவாரி போல்வர
ஏதுகாரணம் நேரலானது
வருகஷ்ட நிலையாது தோணிலேன் – அந்த
வகைசெப்பி விடுசோகம் வீணிலேன்

அர்ச்சுனன் : வனிதைக் குளுயர்வான மதுரைக்க ரசியாளின்
மகனுக்க ரியநோயு மானதாம் – உன்ன
வகையற்று மொழியற்றுப் போனதாம் – அந்த
மாதுநான்வர ஓலையீகினள்
போயும்நானதி நாளுமானதால்
வருந்தித்த நிலையாளம் மாதினாள் – தரு
மரிடத்திலொரு வோலை ஏவினாள்" [61]

இப்பாடல் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் 'திருவுற்றிலகு கங்க வரையில் புகழ் மிகுந்து' எனும் காவடிச் சிந்து வர்ணமெட்டில் அமைந்துள்ளது. இப்பாடல் செஞ்சுருட்டி இராகத்தில், ஏழன் சாய்ப்பு தாளத்தில் அமைந்தது. இப்பாடலின் இரண்டு கண்ணிகளிலும் நான்கு, ஐந்தாம் அடிகள் முடுகியலாக வருவதைக் காணலாம். ஏழன் நடையில் 'தான தானன' என்ற சந்தத்தில் விரைவு நடையில் பாடப்படும். இப்பாடல் முழுதுமே ஏழன் நடையிலேயே பாடப்படுகிறது. 'திருவுற்றிலகு கங்க' எனும் காவடிச்சிந்து பற்றி விளக்கம் தரும் திருமுருகன் இப்பாடலின் முடுகியலடிகள் ஏழன் நடையிலும், பிற அடிகள் ஐந்தன் நடையிலும் அமைந்தவை ; எனவே, இப்பாடல் ஐம்மையும், எழுமையும் கலந்த கலப்பு நடைச் சந்தத்தில் அமைந்தது என்பார். சந்த மாத்திரையளவில் இவர் கூற்று சரியாயினும் பாடுதுறையில் ஏழன் நடையிலேயே பாடப்பட்டு வருகிறது. இசையறிஞர் எஸ். இராமநாதன் எழுதியுள்ள இப்பாடலின் சுர தாளக் குறிப்புகள் ஏழன் நடையிலேயே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இந்த அடிப்படையில்தான் 'மனமிக்க மெலிவாகி' பாடல் ஏழன் நடையென இங்கு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேலும் நாடகத்தில் அக்காலந்தொட்டு இன்றுவரை இதே ஏழன் சாய்ப்பு தாளத்திலேயேதான் கலைஞர்களால் பாடப்பட்டு வருகிறது.

(ii) இதே நாடகத்திலமைந்த மற்றொரு பாடலில் அமைந்த முடுகியலடிகளைப் பார்ப்போம்.

காட்சி : பவளக்காட்டில் கிருஷ்ணனும் அர்ச்சுனனும் நடந்துவந்து கொண்டிருக்கும்போது ஒரு வேடனை சந்திக்கின்றனர். அவன் பவளக்கொடியின் அழகை வர்ணித்துப் பாடுகிறான்.

'புள்ளிக் கலாப மயில் பாகன்' — என்ற மெட்டு.

"கூந்தல் நீருண்ட மேகம் போலிருக்கும் – நீளங்
கொஞ்சமல்ல பத்துப்பாக மிருக்கும் – ஒரு
குற்றமில்லா சந்திரன ழுகுக்குமே – ஒத்திருக்கும்
காண்போர் மனம் உருக்கும்

கண்களி ரண்டும் மதனம்பு – புருவங்
காணிலந்தக் காமன் கைவிற் கரும்பு – நல்ல
கண்டமுஞ் சங்கினழகு கொண்டிருக்கும் தந்தவரிசை
விரும்பு முல்லை யரும்பு

கச்சடந் திருக்குந் தனபாரம் – யாருங்
காண நேரில் மோகமோ அபாரம் – எழில்
கண்டுவமை சொல்லக்கவி கம்பனுமயங்கு வானன்
நேரம் உண்டோ தீரம்" [62]

தலைப்பில் குறிப்பிட்டுள்ளபடி இப்பாடல் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் 'புள்ளிக்கலாப மயில் பாகன்' என்ற காவடிச்சிந்து வர்ணமெட்டில் ஆனந்த பைரவி இராகம், ஆதி தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. இப்பாடலின் மூன்று கண்ணிகளிலும் மூன்றாவது அடிகள் முடுகியலடிகளாகும். இதன் சந்தம் 'தந்ததன தந்ததன' என அமைந்துள்ளது. நான்கன்நடையில் விரைந்து செல்லும். இப்பாடலை முன்னர் குறிப்பிட்ட 'அந்தர மதிபோல் முகம்' எனும் பாடலோடு ஒப்பு நோக்கலாம்.

4. நாடகம் : கோவலன் சரித்திரம்

காட்சி : மாதவியுடன் வசிக்கும் கோவலன், கண்ணகியிடமிருந்து வந்த கடிதத்தைக் கண்டதும் அவள் வீடு நோக்கி வந்து கொண்டிருக்கிறான். அப்பொழுது கோவலன் அங்கு செல்வதைத் தடுக்கும் நோக்கத்துடன் தன்னைப் பாம்பு கடித்துவிட்டதாக ஒரு கடிதத்தை அவனுக்கு வழியிலேயே அனுப்புகிறாள். கடிதத்தைக் கண்ட கோவலன் உடன் மாதவி வீட்டிற்கே

திரும்புகிறான். அவளுடைய கடிதம் பொய்யானது என்று தெரிந்ததும் கோபத்துடன் அவளைக் கேட்கவும், அவள் அதற்குப் பதிலிறுப்பதுமாக தர்க்கப் பாடலாக அமைகிறது கீழ்க்காணும் பாடல்.

கோவலன் : "வஞ்சகங் கொண்டேண்டி யடுத்தாய் – பாம்பால்
மாண்டேனென் றோலை விடுத்தாய் – என்ன
மனையாள்செய லறியாமனம் வரவேசெயும் நினைவேதடி
மாதவியாகிய மானே – மிகு
வேதனையாலே நொந்தேனே

மாதவி : ஏமாற்றிப் போகநீர் நினைத்து – எனக்
கிந்தப் பதுமையை அமைத்து – உம
திடமேவிய நினைவானது கெடுபேசின –தறியாமலே
ஏகுமென்றேன் விடையுமக்கு – சேதி
எல்லாந் தெரிந்து எனக்கு

கோவலன் : சத்தியமாக என் நெஞ்சம் – தனில்
தானில்லை கொஞ்சமும் வஞ்சம் – இனி
தடைபேசிடும் செயலேதடி வீடைநீதரு வாயீதடி
தாளமுடி யாதென் துக்கம் – சென்று
தான்வரு வேனுந்தன் பக்கம்

மாதவி : துக்கம்கொண் டவர்போல் நடித்து – கள்ளச்
சோகங்கொண் டீர்வீம்பு படித்து – இன்று
சுயகாரிய மதியாலெனை அகல்வீரென இடிதானுமே
தோற்றிவி ழுந்திடுந் தலையில் – இங்கு
சொன்னேன்உண் மையுள்ள நிலையில்" [63]

இப்பாடல் ஆனந்த பைரவி இராகத்தில் மூன்றன் நடை (திச்ரகதி)யில் அமைந்தது. நான்கு கண்ணிகளிலும் மூன்றாம் அடிகள் முடுகியலடிகள் என்பது படித்த உடனேயே விளங்கும்.

இதன் சந்தம் 'தனதானன தனதானன' என்று விரைவு மூன்றன் நடையில் ஆறு மாத்திரைகளைக் கொண்டு இரட்டித்த வேகத்தில் இந்த அடிகள் மட்டும் செல்லும். கோவலன், மாதவி இருவருமே கோபத்தை

வெளிப்படுத்த இச்சந்தம் உதவுகிறது. இப்பாடல் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் 'சென்னிகுள நகர்வாசன்' எனும் மூன்றன் நடையிலமைந்த காவடிச் சிந்துடன் ஒப்புநோக்கத் தக்கது. அப்பாடலின் இரண்டு கண்ணிகளை மட்டும் இங்கு காண்போம்.

"சென்னி குளநகர் வாசன் – தமிழ்
தேறும் அண்ணாமலை தாசன் – செப்பும்
செகமெச்சிய மதுரக்கவி யதனைப்புய வரையில்புனை
தீரன் அயில் வீரன்

வண்ணமயில் முருகேசன் – குற
வள்ளிபதம் பணிநேசன் – உரை
வரமேதரு கழுகாசல பதிகோயிலின் வளம்நான்மற
வாதே சொல்வன் மாதே"

இப்பாடல் மொத்தம் எட்டுக் கண்ணிகளைக் கொண்டது. ஒவ்வொரு கண்ணியும் நான்கு வரிகளை மட்டுமே கொண்டுள்ளது. இருப்பினும் இப்பாடலில் இடம் பெற்றுள்ள முடுகியலடிகளும் 'தனதானன' 'தனதானன' என்றே அமைந்துள்ளதை நோக்கலாம்.

ஒப்பு நோக்க :

(i) மனையாள்செய லறியாமனம் வரவேசெயும் நினைவேதடி'

(ii) 'வரமேதரு கழுகாசல பதிகோயிலின் வளம்நான்மற'

எனவே சுவாமிகள் நாடகத் தேவைக்கேற்ப முடுகியலடிகளையும், பிற அடிகளையும் காவடிச்சிந்து வடிவில் அமைத்துள்ளார் என்பதை உணரலாம்.

இவ்விதம் காவடிச்சிந்து வடிவிலமைந்த பாடலில் முடுகு வண்ணத்தை அழகாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார் சுவாமிகள். பிற தர்க்கப் பாடல்களிலும், சிந்து வகைப் பாடல்களிலும் கூட ஆங்காங்கே காட்சியமைப்பின் தேவைக்கேற்ப முடுகியலடிகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். பாடல்களின் ஊடே இவை மாறிமாறி அமைகின்றன. சில இடங்களில் ஒவ்வொரு அடியிலும் ஒரு பாதி மட்டும் இவ்வாறு முடுகுகளாக அமைவதும் உண்டு.

எடுத்துக்காட்டாக 'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்தில் நாரதர் சாவித்திரியிடம் சத்தியவான் அற்ப ஆயுளுடையவன் என்று கூறி அவனை மறந்துவிடும்படி அவளிடம் கூறுகிறார். இப்பாடலில் வரும் முடுகுகளைக் காண்போம்.

அனுபல்லவி எடுப்பு

"மாமறை யாகம் காவிய மேவிய
வாசக நீதிகள் கற்றான்
வருசிவனுமையரி பருதிகரி முருகன்
ஒருபொரு ளெனுமறி வுற்றான்"

இவ்வரிகள் பாடலின் அனுபல்லவியில் ஒரு பகுதி. இதேபோன்று இதன் சரணத்திலும் இந்த அமைப்புக் காணப்படுகிறது.

சரணம்

பூதல ராஜர்கள் ஓடிட ஓர்நொடி
போர்புரி புயபலசிங்கம்
பொறுமை யினுலகிய லறநெறி தெளிவொடு
புகலுவன் மிகுபிர சங்கம் . . .
. . . .

மேற்காணும் இரண்டு பகுதிகளிலுமே முதலிரண்டு வரிகள் 'தாதன தாதன' என்ற சந்தத்திலும், பின்னிரண்டு வரிகள் 'தனதன தனதன' என்ற சந்தத்திலும் அமைந்துள்ளன. முதலிரண்டு வரிகள் பாடப்படும்போது ஒரெண்ணிக்கைக்கு நான்கு மாத்திரைகள் (தாதன) என்றும், பின்னிரண்டு வரிகள் முழுதும் குறிலோசையில் வருவதுடன் விரைவு நடையில், அதாவது தாளத்தின் வேகம் இரட்டித்து ஒவ்வொரு எண்ணிக்கைக்கும் எட்டு மாத்திரைகள் (தனதன தனதன) என்றும் ஒலிக்கும். இதனை மேலும் கீழ்கண்டவாறு விளக்கலாம்.

1	2	3	4
மாமறை	யாகம	காவிய	மேவிய
(தாதன)	(தாதன)	(தாதன)	(தாதன)
வரசிவனுமையரி	பரிதிகரிமுருகன்	ஒருபொருளெனுமறி	வுற்றான்
(தனதனதனதன)	(தனதனதனதன)	(தனதனதனதன)	தத்தா

இதுபோன்று நாடகங்களில் பல பாடல்களைக் காணமுடியும்.

அளபெடை வண்ணம்

'அளபெடை வண்ண மளபெடை பயிலும்' (தொல். செய். நூ. 211) என்றார் தொல்காப்பியர்.

அளபெடை பயின்று வருவது அளபெடை வண்ணமென்பது இதன் பொருள். உயிரளபெடை, ஒற்றளபெடை இரண்டும் பயின்று வருவது இவ்வண்ணம் என்பார் பேராசிரியர். யாப்பிலக்கணத்தில் சீர்களின் இலக்கணத் தேவைக்காக இந்த அளபெடைகள் செய்யுள்களில் பயன்படுகின்றன. ஆனால் இயற்றமிழைக் காட்டிலும் இசைத் தமிழுக்கும், நாடகத்தமிழுக்குமே இவ்வண்ணம் பெரிதும் பயன்படுகின்றது எனலாம். சந்தத்தின் மாத்திரையளவுக்காகவும், தாளக் கணக்கினை யொட்டியும் நெடில், குறில் எழுத்துகளும், ஒற்றெழுத்துக்கள் குறிப்பாக மகர ஒற்று(ம்), னகர ஒற்று(ன்), யகர ஒற்று(ய்), லகர ஒற்று(ல்) இவை அதிகமாக அளபெடுக்கின்றன. இதன் காரணமாக இசைப் பாடல்களை இயற்றும்போது குறிலோசை, வல்லோசை இரண்டினையும் குறைத்து, நெடிலோசை, இடையோசை, மெல்லோசைகள் மிகுந்து வருவதுபோல் இயற்றப்படல் வேண்டும். இவ்வாறு செய்யும்போது பாடலின் ஓசை நயம் மிகும். முன்னரே குறிப்பிடப்பட்டுள்ள,

"அளபிறந் துயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்" (தொல். நூன். 33)

என்ற தொல்காப்பிய நூன் மரபும் இக்கருத்தினை உறுதி செய்யும். இங்கு 'உயிர்த்தல்' என்பது உயிர்எழுத்து நீண்டு ஒலித்தல் எனப் பொருள்படும். இதேபோன்று 'ஒற்றிசை நீடல்' என்பது ஒற்றெழுத்து நீண்டு ஒலித்தலைக் குறிக்கும். ஆயினும் முன்னரே குறிப்பிட்டிருப்பதுபோல் இசையில் அனைத்து ஒற்றெழுத்துகளுமே நீண்டும் ஒலிக்கும் தன்மையுடையனவல்ல. ஆனால், உயிர்மெய்யெழுத்துகளின் ஈற்றில் நிற்கும் 'அ, ஆ, ஈ, உ, ஊ, எ, ஏ, ஐ, ஒ, ஓ (Vowel sound) என்னும் பதினொரு எழுத்தும் நீண்டு ஒலிப்பன. இவ்வாறு உயிரெழுத்துகளும், ஒற்றுகளும் நீண்டு ஒலித்தல் இசையில் பெருவாரியாக விளங்குகின்றன என்பதை இவ்வியலில் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ள பாடல்கள்

மூலமே உணரமுடியும். மூன்று மாத்திரைச் சீர்கள் 5, 6 மாத்திரையளவுக்கு நீண்டு ஒலிப்பதைக் கண்டோம். எனவே, அளபெடை வண்ணத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாக இவ்வியலில் எண்ணற்ற பாடல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. பொதுவாக அளபெடை வண்ணம் பற்றிக் கூறும் தொல்காப்பியச் சூத்திரம் இசைப்பாடல்கள் அனைத்திற்குமே பொருந்தக்கூடியது எனலாம். "ஒரெழுத்தை நீட்டி ஒலித்தல் வேண்டின், ஒலித்தலின் அளவுக்கேற்ப உயிர்எழுத்துக்களை அவ்வெழுத்துடன் கூட்டி எழுதுதல் வேண்டும்' எனும் தொல்காப்பியர் கூற்றுப்படி இன்றும் கூட பாடலுக்கு சுரதாளக் குறிப்பு எழுதும்பொழுது "அலைபாயுதே ஏஏஏ கண்ணா ஆஆஆஅ என்மனம்" என எழுதுவதுண்டு. இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில் அச்சில் வந்த சுரதாளக் குறிப்புகளில் இதுபோன்றே குறிப்பிடப்பட்டு வந்தது. கடந்த சில ஆண்டுகளாக இம்முறை மாற்றப்பட்டு தாளத்தின் கால இடைவெளிக்கேற்ப இசை நீட்டத்தை 'அலைபாயுதே ; ; ; கண்ணா ; ; ; , என்று இதுபோன்று காற்புள்ளி, அரைப்புள்ளி அல்லது . . . . . இவ்வாறு புள்ளிகள் வைத்து எழுதும் பழக்கம் நடைமுறையில் உள்ளது. எனவே, அளபெடை வண்ணம் என்பது இசைத்தமிழுக்கே பெரிதும் பொருந்தி வருகிறது எனக் கொள்ளலாம். *

"நீட்டம் வேண்டின் அவ்வள புடைய
கூட்டி எழுஉதல் என்மனார் புலவர்" (தொல். நூன். 6)

என்ற மற்றொரு தொல்காப்பிய சூத்திரமும் இதனை உறுதிசெய்யும்.

இவ்வியலில் இதுகாறும் தொல்காப்பியர் காட்டும் இருபது வண்ணங்களில் இசைத் தமிழிலும், நாடகத் தமிழிலும் அதிகம் பயின்றுவரக் கூடிய வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம், இயைபு வண்ணம், நெடுஞ்சீர் வண்ணம், குறுஞ்சீர் வண்ணம் சித்திர வண்ணம், உருட்டு வண்ணம், முடுகு வண்ணம் ஆகிய வண்ணங்களில் அமைந்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்களைக் கண்ணுற்றோம்.

இசைப்பாடல்களின் பண்ணின் தன்மையை உணர்த்துவதற்கும், சுவைகளைக் காட்டுதற்கும், தாள அளவினை நிறைப்பதற்கும், உயிரெழுத்துக்களும் மெய்யெழுத்துக்களும் நீண்டு ஒலிக்கின்றன. இது 'அளபெடை வண்ணத்தோடு' ஒப்புநோக்கப்பட்டு இங்கு விளக்கப்பட்டுள்ளது.

---

* விளக்கம் காண்க : வீ.ப.கா. சுந்தரம், தொல்காப்பியத்தில் இசைக் குறிப்புகள்.

இதேபோன்று 'ஒழுகு வண்ணம் ஓசையின் ஒழுகும்' எனும் தொல்காப்பியர் கூற்றுப்படி ஒழுகு வண்ணமும் இசைத்தமிழுக்கு நெருங்கியதாகவே தோன்றுகிறது. ஏனெனில், இசைக்கும் பாடலுக்கும் அடிப்படையாக விளங்குவது ஓசைநயமேயாகும். ஆயினும் 'ஒழுகு வண்ணம்' பற்றிய உரையாசிரியர்களின் கருத்துகளும், இலக்கண, இலக்கிய அறிஞர்களின் கருத்துகளும் பலவாறாக வேறுபட்டு நிற்கின்றன. எனவே, ஒழுகு வண்ணம் இவ்வாய்விற்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை.

இதற்கு முந்தைய இயல்களில் குறிப்பிட்டுள்ள இசையோடு அணுக்கமான தன்மை உள்ள வண்ணங்கள் மட்டும் ஆய்விற்கு எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன.

"வல்லிசை வண்ணம் என்றால் பாடல் முழுதும் வல்லிசை வண்ணமாக அமைந்திடல் வேண்டும் என்பது அன்று" என்ற பேராசிரியரின் கருத்து பிற வண்ணங்களுக்கும் பொருந்தும். அடிப்படையில் தொல்காப்பியரின் நூற்பாக்களே 'வல்லெழுத்து மிகுமே', 'மெல்லெழுத்து மிகுமே' என்ற வகையில்தான் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே தொல்காப்பியரின் கருத்தும் இதுவே எனக் கொள்ளலாம். இந்தக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில்தான் இவ்வியலில் சுவாமிகளின் பாடல்கள் அந்தந்த வண்ணங்களுக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாக தரப்பட்டுள்ளன. மேலும், உரையாசிரியர்கள் இவ்வண்ணங்களுக்குக் காட்டியிருக்கும் மேற்கோள்களும் இத்தகு அமைப்பிலான பாடல்களே என்பது தெளிவு.

இங்கு ஆய்வுக்குட்படுத்தப்பட்டிருக்கும் பாடல்கள், அவற்றிற்கான வண்ணங்கள் என்பதன் அடிப்படையில் பிற வண்ணங்களையும் இயற்றமிழிலோ, இசைத்தமிழிலோ, நாடகத்தமிழிலோ அமைந்த எண்ணற்ற பாடல்களுடன் ஒப்புநோக்கி ஆய்வு செய்யப்படல் வேண்டும் என்பதற்கான முன்முயற்சியே இந்த ஆய்வு.

ஓசைகளின் ஆழநெடுங்கடலாக விளங்கிய தொல்காப்பியர் அந்த ஓசைகளின் நிறமாகிய 'வண்ணங்களுக்கு' பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் இலக்கணம் படைத்தார். அவரைப் பின்தொடர்ந்து சங்கப்புலவர்களும், இளங்கோவடிகளும் பிறரும் பாடினர். வண்ணங்கள் இயல் தமிழுக்கு மட்டுமின்றி இசைத் தமிழுக்கும் உரியவை என உறுதி செய்யும் வகையில்

அப்பர் எனும் திருநாவுக்கரசரும் சந்தமே பாடவல்ல சம்பந்தரும் எண்ணற்ற வண்ணப் பாடல்களைப் பாடினர். அவர்களுக்குப் பின்னர் வந்த 'சந்தப்பாவலப் பெருமான்' எனும் அருணகிரிநாதரும், கடந்த நூற்றாண்டிற்குமுன் வாழ்ந்த 'வண்ணச்சரபம்' தண்டபாணிசுவாமிகளும் ஏராளமான வண்ணப் பாக்களை இயற்றினர். இவ்வாறு சந்தங்களும், வண்ணங்களும் தொல்காப்பியர் காலம் தொடங்கி இன்றுவரை சங்கிலித் தொடர்போல் தழைத்து வருகின்றன.

இப்பெரியார்களைத் தொடர்ந்து வந்தவராகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும், இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் வாழ்ந்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் திகழ்கிறார். சுவாமிகள் தமது படைப்பாற்றல் மூலம் வண்ணங்கள் இயல் தமிழ், இசைத்தமிழ் இரண்டிற்கு மட்டுமல்லாது நாடகத் தமிழுக்கும் உரியன என்பதை நிறுவியுள்ளார். வண்ணங்கள் பாடிய மற்ற தமிழ்ப்புலவர்களின் படைப்புகள் குறிப்பிட்ட பொருளில் செய்யுள்களாகவும், பாடல்களாகவும் இயற்றப்பட்டவை. ஆனால் சுவாமிகளின் படைப்புகளோ நாடகப் பாடல்கள். முழுவதும் பல்வேறு பாவடிவங்களான இவரின் முழுமையான இசை நாடகங்கள் யாவும் நாடகத்தமிழுக்கான நல்லுதாரணங்கள். இவை நாடக நிகழ்வுகளையொட்டி கதைமாந்தர்களுக்காகவும், காட்சிகளுக்காகவும் படைக்கப்பட்ட வண்ணங்கள். எனவே, இவ்வியலில் எடுத்தாளப்பட்டிருக்கும் வண்ணப்பாடல்களை உற்றுநோக்கினால் மற்றோரின் படைப்புகளிலிருந்து வேறுபட்டு நிற்பதை உணரமுடியும். எடுத்துக்காட்டாக ஓசையினடிப்படையில் ஒரு பாடல் வல்லிசை வண்ணமாக விளங்கும் ; எழுத்துகளின் அடிப்படையில் அதே பாடலை நோக்கினால் நெடுஞ்சீர் வண்ணமாகவோ, குறுஞ்சீர் வண்ணமாகவோ, சித்திர வண்ணமாகவோ விளங்குவதை உணரமுடியும். இவ்வியலில் எடுத்தாளப்பட்டுள்ள சில பாடல்களை நோக்கின் ஒரே பாடலில் ஒரு அடி குறுஞ்சீர் வண்ணமாகவும், அடுத்த அடி நெடுஞ்சீர் வண்ணமாகவும், சில அடிகள் வல்லோசையுடனும், சில அடிகள் மெல்லோசையுடனும் விளங்குவதையும் காணலாம். உரையாடல்களும், கதையின் நிகழ்வுகளும் இசைப்பாடல்களாலேயே ஆனது நம் தமிழ் நாடக மரபு. நாடகத்தமிழ் என்பதே கதை தழுவிய ஆடலும் பாடலும் என்பதே நம் தொன்மையான மரபு. இதன் தொடர்ச்சியாகவே சங்கரதாசரின் நாடகப் படைப்புகள் விளங்குகின்றன. வரலாற்று நிகழ்வுகளால் ஏற்பட்ட தாக்கங்களின் பின்னணியில் புதிய நவீன

உத்திகளைப் புகுத்தியிருந்தாலும் தொன்மையான நாடக மரபு என்னும் அடிப்படைத் தளத்திலேயே இவரின் நாடக படைப்புகள் கட்டப்பட்டுள்ளன. எனவேதான் இவை தமிழ் நாடக மரபின் தொடர்ச்சியாக விளங்குவதை உணரமுடிகிறது.

நாடகத் தமிழில் 'மனோன்மணீயம்' தவிர வேறு படைப்புகளே இல்லையென அங்கலாய்க்கும் தமிழுலகம் சுந்தரம் பிள்ளையின் சமகாலத்தவரான சுவாமிகளின் நாடகப் படைப்புகளைக் கண்ணுற்று, அவற்றை சிலம்பின் வழி நின்று ஆய்ந்து, அவற்றில் காணும் நாடகத் தமிழின் நற்பண்புகளை வெளிக்கொணர வேண்டும். இயல், இசை, நாடகம் எனும் முத்தமிழ் என்னும் பெருமையை அப்பொழுதுதான் முழுதுமாகத் தமிழுலகம் உணரமுடியும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. அடிகளாசிரியர் (ப.ஆ), தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் – செய்யுளியல் இளம்பூரணர் உரை, ப. 391.
2. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், 'பிரஹலாதன் சரித்திரம்', ப. 10.
3. மேலது, ப. 69.
4. மேலது 'சத்தியவான் சாவித்திரி', ப. 54.
5. து. ஆ. தனபாண்டியன் (ப.ஆ), 'சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள்', ப. 84.
6. சீமந்தனி, பக். 126, 127.
7. அடிகளாசிரியர் (ப. ஆ), தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் – செய்யுளியல், இளம்பூரணர் உரை, ப. 391.
8. பவளக்கொடி சரித்திரம், ப. 31.
9. மேலது, ப. 73.
10. 'அபிமன்யு சுந்தரி', ப. 95.
11. சுலோசனா சதி, பக். 18, 19.
12. பிரஹலாதன் சரித்திரம், ப. 30.
13. மேலது, ப. 31.
14. சத்தியவான் சாவித்திரி, பக். 18, 19.
15. மேலது, பக். 19, 20.
16. வள்ளித்திருமணம், ப. 29.
17. மேலது, ப. 33.
18. அடிகளாசிரியர் (ப. ஆ.), மேற்சுட்டிய நூல், பக். 393, 394.
19. சதி அனுசூயா, ப. 22.
20. பிரஹலாதன் சரித்திரம், ப. 57.
21. மேலது. ப. 67.
22. வள்ளித்திருமணம், ப. 33.
23. அரிமளம். சு. பத்மநாபன், தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள், ப. 70.
24. அரிச்சந்திரா மயான காண்டம், பக், 20 – 24.
25. சாரங்கதரன் சரித்திரம், ப. 17.
26. 'பவளக்கொடி சரித்திரம்', ப. 35.
27. அடிகளாசிரியர், மேற்சுட்டிய நூல், ப. 395.
28. இ. அங்கயற்கண்ணி, திருப்புகழிசை, ப. 90.
29. சுலோசனா சதி, பக். 20, 21.

30. பிரஹலாதன் சரித்திரம், ப. 10.
31. மேலது, ப. 59.
32. அடிகளாசிரியர், மேற்சுட்டிய நூல், ப. 396.
33. மேலது, ப. 396.
34. இ. அங்கயற்கண்ணி, திருப்புகழிசை, ப. 67.
35. சீமந்தனி, பக். 62 – 63.
36. பிரஹலாதன் சரித்திரம், பக். 93 – 94.
37. பவளக்கொடி சரித்திரம், பக். 54 – 55.
38. மேலது, பக். 51 – 52.
39. சாரங்கதரன் சரித்திரம், ப. 45.
40. அடிகளாசிரியர், மேற்சுட்டிய நூல், ப. 397.
41. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம், தொ. III, ப. 90.
42. கோவலன் சரித்திரம், பக். 27 – 28.
43. ஞான சௌந்தரி சரித்திரம், பக். 21 – 22.
44. சத்தியவான் சாவித்திரி, ப. 81.
45. சுலோசனா சதி, பக். 99 – 100.
46. சதி அனுசூயா, பக். 25 – 27.
47. அடிகளாசிரியர், மேற்சுட்டிய நூல், பக். 410 – 412.
48. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம், தொ. IV, ப. 93.
49. அருணாசலக் கவிராயர், சங்கீதராமாயணம் (இராமநாடகம்) பக். 246 – 247.
50. சதி அனுசூயா, ப. 27.
51. மேலது, ப. 72.
52. அல்லி சரித்திரம், ப. 28.
53. தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம், தொ. I, ப. 268.
54. அடிகளாசிரியர் (ப. ஆ), மேற்சுட்டிய நூல், ப. 411.
55. மேலது, பக். 412 – 413.
56. இரா. திருமுருகன், சிந்துப்பாவியல், ப. 105.
57. சத்தியவான் சாவித்திரி, பக். 24 – 25.
58. எஸ். இராமநாதன், காவடிச்சிந்து (சுரதாளக் குறிப்புடன்), பக். 48 – 52.
59. சத்தியவான் சாவித்திரி, பக். 21 – 22.
60. எஸ். இராமநாதன், மேற்சுட்டிய நூல், ப. VII.
61. பவளக்கொடி சரித்திரம், ப. 35.
62. மேலது, பக். 53 – 54.
63. கோவலன் சரித்திரம், பக். 39 – 40.

இயல் - 5

நாடகங்களில் காணலாகும் சந்தப் பாடல்கள்

இசைப்புலமையும், நாடகப் புலமையும், சந்தப் புலமையும் ஒருங்கே பெற்றுத் திகழ்ந்த சங்கரதாசர் தமது நாடகப் படைப்புகளில் தமிழின் அனைத்து இசைப்பா வடிவங்களையும் பொருத்தமாகப் புனைந்தவர். நான்காம் இயலில் எடுத்தாளப்பட்டுள்ள பாடல்கள் வண்ணங்கள் என்று எவ்விடத்தும் சுவாமிகளால் தலைப்பிடப்படவில்லை. அவை யாவும் ஒப்பாய்வு மூலம் இந்நூலாசிரியரால் வண்ணங்களாக வரையறுக்கப்பட்டவை. ஆனால் பிற பா வடிவங்களை சுவாமிகளே வெண்பா, கலித்துறை, கொச்சகம், ஆசிரியவிருத்தம், கலிவிருத்தம், சந்தவிருத்தம், சந்தக்கலிவிருத்தம், சந்தப்பாட்டு எனப் பல இடங்களில் குறித்துள்ளார். சுவாமிகளின் நாடகப் பிரதிகளில் இவ்வாறு குறிப்பிடப்பட்டுள்ள சந்தம் என்ற தலைப்பிலான சில பாடல்கள் மட்டும் இவ்வியலில் எடுத்தாளப்படுகின்றன. இப்பாடல்களிலும் ஓசையடிப்படையில் வண்ணங்களின் தன்மைகளை உணர முடிகிறது. இவ்வியலில் இடம்பெறக் கூடிய சந்தப் பாடல்கள் தமிழ் இலக்கண இலக்கிய அறிஞர்களால் மேலும் ஆய்வு செய்யப்பட்டு இவற்றில் நாடகத்தமிழின் தனித்தன்மை எவ்வாறு விளங்குகின்றன எனக் கண்டறியப்படல் வேண்டும்.

"பதினோ ராடலும் பாட்டுங் கொட்டும்" (சிலம்பு. அர. 14)

என்ற சிலப்பதிகார அடிக்கு உரை சொல்லும் அடியார்க்கு நல்லார், "பாட்டு மென்றது - அகநாடகங்களுக்கும் புறநாடகங்களுக்கும் உரிய உருக்களுமென்க''. என்று விளக்குகிறார்.[1] இதன்மூலம் மிகப் பழங்காலந்தொட்டு தமிழ் மொழியில் இசைத் தமிழுக்கான பாடல்களிலிருந்து (உருக்கள்—உருப்படிகள்) நாடகத் தமிழ்ப் பாடல்கள் வேறுபட்டிருந்தன என்பதை உணர்ந்து கொள்ளலாம். இதே அடிப்படையில்தான் இசை நாடக உருப்படிகள் தருக்கள் என்று அழைக்கப்பட்டன. இந்த மரபின் தொடர்ச்சியாகவே இசைத்தமிழில் இருந்துவரும் பல்வேறு புலவர்களின் இசை உருக்களிலிருந்து சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடக இசை உருக்கள் வேறுபட்டு

தனித்தன்மையுடன் விளங்குகின்றன. எனவே, நாடகத் தமிழின் தனித்தன்மைகளை ஆய்ந்தறிய இவ்வியலில் காணும் சந்தப்பாடல்கள் துணை புரியக்கூடும். இப்பாடல்களை இயற்றமிழ் இலக்கண அளவு கொண்டு நோக்காது, இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் இலக்கண வழி நின்று நோக்குதலே சிறப்பாகும்.

இனி, சுவாமிகளின் நாடகங்களில் ஆங்காங்கே இடம்பெற்றுள்ள சந்தப்பாடல்கள் சிலவற்றைக் காண்போம்.

1. நாடகம் : பிரகலாதன் சரித்திரம்

(i) காட்சி : இரணியன் அரண்மனைக்கு வந்த இந்திரன் இரணியன் மனைவி லீலாவதியிடம் அவளுக்குப் பிறக்கப் போகும் குழந்தையைக் கொல்வதற்காக வந்திருப்பதாகக் கூறுகிறான். லீலாவதி வெகுண்டெழுகிறாள். இருவருக்குமிடையே நடக்கும் தர்க்கத்தில் இந்திரன் லீலாவதியை நோக்கிப் பாடுவதாக அமைகிறது இப்பாடல்.

சந்த விருத்தம்

"விரைத்தமலர் தொடுத்தமுடி தரித்திடம
ரருக்குமிறை வீர னானின்

றுரைத்தமொழி தடுத்ததென விடுப்பனென
நினைத்தமதி யோடி யல்லால்

நுரைத்தமது குடிக்கவரு குலத்தினிலு
முதித்தவலி நோக்கி யோடி

வரைத்தபடி யிழுத்துமுனை வியற்றினிட
முளைத்தசிசு வாங்கு வேனே" [2]

'சந்த விருத்தம்' எனத் தலைப்பிடப்பட்டுள்ள இப்பாடலின் ஒவ்வொரு அடியிலும் ஆறு சீர்கள் அமைந்திருப்பதால் இதனை ஒருவகை அறுசீர்ச் சந்த விருத்தம் எனலாம். "ஒரு பாடலின் எல்லா அடிகளிலும் ஒரே வகையான சந்தம் (தாளத்துடன் கூடிய ஓசையமைப்பு) அமைந்திருந்தால் அதனைச் சந்தப்பாடல்

என்பார்கள்"[3] என்ற கருத்தியலின் அடிப்படையில் இப்பாடலின் நான்கு அடிகளிலும் ஒரே வகையான சந்தம் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

இப்பாடலின் சந்த அமைப்பு :

'தனத்ததன தனத்ததன தனத்ததன
தனத்ததன தானா தானா'

சீர்களின் மாத்திரையளவு : 6 + 6 + 6 + 6 + 4 + 4

"கருப்புவிலில் மருப்பகழி தொடுத்துமதன் விடுத்தனைய"

என்று தொடங்கும் அருணகிரிநாதர் திருப்புகழுடன்,

'திருத்தணியில் உதித்தருளும் ஒருத்தன்மலை விகுத்தெனது'

என்று தொடங்கும் அருணகிரிநாதரின் வேல் வகுப்புப் பாடலுடனும் இப்பாடலை ஒப்புநோக்கலாம். இவ்விரு பாடல்களிலிருந்தும் சுவாமிகளின் பாடல் இறுதியாக வரும் இரண்டு சீர்களில் மட்டும் தானா தானா என்று மாறுபடுவதுடன் ஆறு சீர்களை மட்டும் கொண்டிருப்பது நாடக நோக்கத்திற்காகவே என்பதும் தெளிவாகும். முன்னரே குறிப்பிட்டபடி பிற புலவர்களின் சந்த, வண்ணப் பாடல்களை மனத்திலிறுத்தி, நாடகத் தேவைக்கேற்பத் தமது பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார் சுவாமிகள் என்பது வெள்ளிடைமலை.

(ii) இனி இதே நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ள மற்றொரு வகை அறுசீர்ச் சந்த விருத்தப் பாடல் ஒன்றினைக் காண்போம்.

காட்சி : மேற்காணும் அதே காட்சியில் தொடர்கின்ற இந்திரன்–லீலாவதி இருவருக்கிடையேயான தர்க்கத்தில் இப்பாடலும் இந்திரன் லீலாவதியை நோக்கிப் பாடுவதாகவே அமைகிறது.

சந்த விருத்தம்

"செருக்கடி மனத்தினி லிருக்கடி உனக்கது
செழித்தபுக ழைக்கொடாது

திருக்கடி விடுத்திடி லுனக்குயர் சிறப்படி
சிறுக்கிவல ரக்கியேயுன்

கருக்கடி தில்வைத்திடி லெடுத்தடி பெயர்ப்பனடி
கற்றமொழி வித்தையெல்லாந்

தருக்கடி யெதுக்கடி நிறுத்தடி அடிக்கடி
சவுக்கடிகொ டுப்பேனடி.

இப்பாடலின் ஒவ்வொரு அடியிலும் ஆறுசீர்கள் அமைந்திருப்பதால் இதுவும் ஒருவகை அறுசீர்ச் சந்த விருத்தமானது. இதன் சந்தம் முன்னர் கூறிய பாடலிலிருந்து வேறுபட்டிருப்பது தெளிவு. இப்பாடலின் சந்த அமைப்பு வருமாறு :

'தனத்தன தனத்தன தனத்தன தனத்தன
தனத்ததன தத்ததான'

மாத்திரையளவு : 5 + 5 + 5 + 5 + 6 + 6

மூன்றாவது அடியில் வரும் 'கற்றமொழி வித்தையெல்லாந்' எனும் இரண்டு சீர்களுமே இதே மாத்திரையளவில் சந்தம் பயின்று வருவன. இசைத் தமிழ் இலக்கண அடிப்படையில் இவ்வாறு அமைகிறது.

(iii) காட்சி : இதே நாடகத்தில் தனது மகன் பிரகலாதனை நோக்கிக் கோபத்துடன் இரணியன் பாடுதல்.

சந்தப்பாட்டு

"இப்போது மிப்பால னுக்கா ருரைத்தா
ரெனக்கே வெறுப்பான சீர்பேசவே

அப்பாவி யர்க்காவி தக்கா தெனத்தா
னதற்கே யெடுத்தேனிவ் வாள்வீசவே" [3]

இரண்டே அடிகளில் அமைந்த இப்பாடல் ஒரு ஏழு சீர்களைக் கொண்ட எழுசீர்ச் சந்த விருத்தமாக அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். இரண்டடிகளுமே ஒரே சந்த அமைப்பில் விளங்குவதைக் காணலாம்.

இதன் சந்தம், "தத்தான தத்தான தத்தா தனத்தா
தனத்தா தனத்தான தானாதனா" என்று அமையும்.

(iv) இதே நாடகத்தில் வரும் மற்றுமொரு எழு சீர்ச் சந்த விருத்தத்தைக் காண்போம்.

காட்சி : 16. பிரகலாதனை பட்டத்து யானையின் காலால் மிதிக்கச் செய்து கொன்றுவிடும்படி இரணியன் தனது தூதர்களுக்குக் கட்டளையிடுவதாக அமைந்த பாடல்.

சந்தப் பாட்டு

"வம்பினா லிங்கு வாதுகள் புகன்று
வார்த்தைக ளாடிய கொடியா

அம்பினா லென்றன் காதுபுண் ணாக்கு
மறிவி லாவிச்சிறு பயலை

கம்பினா லடித்துப் பற்களை யுதிர்த்துக்
கைகளை முறித்து நீர்யானைக்

கொம்பினாற் குத்திக் காலினால் மிதித்துக்
கொல்லமுன் கொண்டு செல்வீரே"

இப்பாடல் ஏழு சீர்களைக் கொண்டு விளங்கும் எழுசீர்ச் சந்த விருத்தமாக இருந்தாலும் சுவாமிகள் நாடகத் தேவை கருதி இப்பாடலை ஆதி தாளத்தில் சங்கராபரணத்தில் பாடும்படியாக அமைத்துள்ளார் என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. ஏழு சீர்களை மட்டும் ஓரடியில் கொண்ட இச்சந்தப்பாட்டு எட்டு எண்ணிக்கையைக் கொண்ட ஆதி தாளத்தில் அமைந்திருப்பதன் காரணமாகவே சில சீர்களின் அளவுகள் வேறுபட்டுள்ளன. அவை இசை நீட்டம், குறுக்கம் மூலம் ஒரே சந்த அமைப்பில் பாடப்படும்.

(v) இதே நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ள இன்னுமொரு எழுசீர்ச் சந்த விருத்தத்தைக் காண்போம்.

காட்சி : 18. மீண்டும் மீண்டும் பரந்தாமனே தெய்வம் என்று கூறும் பிரகலாதனிடம் கடுங்கோபத்துடன் இரணியன் பாடுகிறான்.

சந்தப் பாட்டு

இராகம் : சங்கராபரணம் தாளம் : ஏகம்

"விருப்பை யகற்றி வருத்த முறுத்தும்
வெறுப்பு வரச்சொ லுரைப்பதோ

வெளுத்த கடற்கு ளொளித்த பயற்கு
மிகப்ப ணிபக்தி விளைப்பதோ

நரிக்கு மிளைத்த புலிக்கு நிகர்க்கும்
நகைப்பு விளைக்கு விடுப்பதால்

நமக்கு மனர்த்த விளைக்கு வதைக்கு
நவிற்று விதத்து நடத்துவீர்

பொருப்பி லுருட்டி விடுத்த முயற்சி
புகழ்ச்சி தனக்கு நிலைக்கவே

புதுக்கு பிறப்பை நிகர்த்து விளைக்க
புவிக்கு ளெதிர்த்து முரைப்பதால்

நெருப்பை வளர்த்த குழிக்கு ளிறக்கி
நிறுத்தி யெரித்து வதைத்துநீர்

நிலத்தி லெனக்கு மகிழ்ச்சி கொடுக்க
நினைத்து நொடிக்கு ளடுத்திடீர்" [5]

இப்பாடல் ஏழுசீர்களைக் கொண்டு, சந்த அமைப்பில் விளங்குவதால் எழுசீர்ச் சந்த விருத்தம் ஆயிற்று. இப்பாடல் முழுதும் ஒரே மாதிரியாகச் சந்தம் அமைந்துள்ளது சிறப்பிற்குரியது. இதன் சந்த அமைப்பு வருமாறு :

'தனத்த தனத்த தனத்த தனத்த
தனத்த தனத்த தனத்தனா'

இப்பாடலும் தாளத்துடன் பாடக் கூடியதாகவே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. நாடகக் காட்சியில் இரணியனின் கோபம் அதிகரித்ததால் இப்பாடலில் வல்லோசைகள் அதிகமாகச் சந்தத்தில் இடம் பெற்றிருப்பதை உணரலாம்.

(vi) இதே நாடகத்தில் 'சந்தப் பாட்டு' என்ற தலைப்பில் ஒவ்வொரு அடியிலும் நான்கு சீர்களைக் கொண்ட பாடல் ஒன்றைக் காண்போம்.

காட்சி : குருகுலத்தில் தனது கல்விப் பயிற்சியை யெல்லாம் முடித்துக்கொண்டு அரண்மனைக்குத் திரும்பிய பிரகலாதனைப் பார்த்து இரணியன் மகிழ்ந்து பாடுகிறான்.

சந்தப்பாட்டு

"மைந்தாவென திருகண்மணி
மானீள்குல தீபா

மதிமேவிய நிதியேமன
மகிழ்வாயிது ததியே

நந்தாதுயர் குருபாலுணர்
ஞானக்கலை யதனுள்

நன்றார்கவி யொன்றோதின
விந்தைபுதை பொருளே

முந்தேயியல் நெறிசேர்பத
முடிவோடு விளக்கி

மொழிவாயுரை விரிவாய்முறை
முறையாக வடுக்கி

வந்தாலென திருகாதணி
மணியாமென விளையும்

மதித்தேகவி யுரைத்தேபொருள்
விரிப்பாய்மகிழ் மனத்தே" [6]

ஒரே சந்த அமைப்பில் காணும் இப்பாடலை ஒரு வகை 'சந்தக் கலிவிருத்தம்' எனலாம்.

"குற்றெழுத்தை இறுதியில் கொண்ட மாங்கனிச் சீர்கள் மூன்றும், இறுதியில் மாச்சீர் ஒன்றும் ஆக நான்கு சீர் ஓரடியில் இப்படி 4 அடி ஓர்

எதுகையில், 1, 3 ஆம் சீர்களில் மோனை, கனிச்சீர் 6 மாத்திரையும், மாச்சீர் 4 மாத்திரையும் பெறுதல் வேண்டும். (சந்த மாத்திரைக் கணக்கை நினைவிற் கொள்க)" [7] என்று சந்தக் கலிவிருத்தத்திற்கு இலக்கணம் கூறுகிறார் இரா. திருமுருகன்.

இதனடிப்படையில் சுவாமிகளின் இப்பாடலைச் சந்தக் கலிவிருத்தம் என்பது பொருந்தும். இதன் சந்தக் குழிப்பு :

'தந்தாதன தனதந்தன தானாதன தானா'

எனவே, மேற்கூறிய இலக்கணப்படி ஆறு மாத்திரைக் கனிச்சீர்கள் மூன்றும், நான்கு மாத்திரை மாச்சீர் ஒன்றும் ஒவ்வொரு அடியிலும் வருவது தெளிவு. சீர்களில் இடம்பெற்றுள்ள எழுத்துக்களின் ஒலிகளுக்கேற்பச் சந்த ஓசைகளும் அதே மாத்திரையளவில் அமையும் என்பது முன்னரே தெளிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளது.

ஞானசம்பந்தர் இயற்றிய,

"தேமாங்கனி கடுவன்கொள விடுகொம்பொடு தீண்டித்" எனத் தொடங்கும் திருவண்ணாமலை தலப்பாடல் இப்பாடலுடன் ஒப்பு நோக்கத் தக்கது.

இதேபோன்று நான்கு சீர்களிலமைந்த மற்றுமொரு சந்தப் பாட்டினைக் காணலாம். இப்பாடல் நான்கு சீர்களில் அமைந்திருந்தாலும் முதல் மூன்று சீர்களும் ஏழு மாத்திரைகளும் நான்காவது சீர்கள் மட்டும் நான்கு மாத்திரைகளும் கொண்டிருக்கின்றன.

2. நாடகம் : ஞானசௌந்தரி

காட்சி : வேட்டைக்குச் சென்று திரும்பிய உரோமாபுரி மன்னன் தருமராஜன் தனது மகள் ஞான சௌந்தரியைக் காணாது கோபத்துடன் தனது மனைவி லேனாளிடம் கேட்கிறான். இருவருக்குமிடையில் நிகழும் தர்க்கம் சந்தப் பாடல்களாக அமைகிறது.

சந்தப் பாட்டு

தருமா. : "இந்தமாதிரி யன்புசெய்திடில்
எங்குசென்றிடு வாளடி
இல்லைஇல்லைநீ வம்புசெய்தனை
என்றதுண்மையிந் நாளடி

சிந்தைவெம்புது கண்சிவந்தது
சினம்புகுந்ததுன் மேலடி
செப்பிடாயெனில் எட்டியோருதை
விட்டுவீழ்த்துவே னானடி"

லேனாள் : கொண்டநாயகர் தண்டமானது
கோதையர்க்கிடு வாரெனில்
குவலயத்தினில் எவர்விலக்குவர்
கொடுமைமுற்பவ மாவது

பெண்டுகட்கிது முன்பெறப்படு
பேறுபெற்றிடு செல்வமாம்
பேசினாலும்நீர் ஏசினாலும்நீர்
பின்புயார்துணை யில்லையே" [8]

இப்பாடல் 'தந்த தானன தந்த தானன தந்த தனன தானன' என்று சந்தத்தில் அமைந்தது. இப்பாடல் திருமுறை இசைவடிவில் கௌசிகம் பண்ணில் (பைரவி இராகம்) ஏழன் சாய்ப்பு (மிச்ர சாபு) தாளத்தில் பாடும்படி அமைக்கப்பட்டுள்ளது. 'தந்த தானன' என்பது ஏழு மாத்திரைகளைக் கொண்டதால் 'தகிட தகதிமி' என ஏழன்நடைத் தாளத்தில் அமைந்தது. இறுதிச் சீரில் நான்கு மாத்திரை, 'தானன' எனும் சந்தம் தாள அளவிற்காக மேலும் மூன்று மாத்திரை நீண்டு 'தானனா , , ' என ஏழு மாத்திரையாக ஒலிக்கும். இது இசை இலக்கணத்தைத் தழுவியது. இயல் இலக்கணப்படி இப்பாடல் ஒருவகைச் சந்தக் கலிவிருத்தமாக விளங்குவதை உணரலாம். இப்பாடல் தோடி, சிந்துபைரவி ஆகிய இராகங்களில் பாடப்படுவதும் உண்டு.

3. நாடகம் : சுலோசனா சதி

(i) காட்சி : இந்திரஜித் சுலோசனாவிடம் தன்னை மணக்கும்படி வலியுறுத்துவதாக அமைந்தது இச்சந்தப் பாடல்.

"காட்சிக் கிசைந்த அழகொத் ததுகலி யாணமென்னும்
சூட்சிக் கிசைந்த பிராயமும் ஒத்தது சொல்லுதற்கு
மாட்சிக் கிசைந்த பிராயமும் ஒத்தது சொல்லுதற்கு
சாட்சிக் கிசைந்த மனமொன்று மாறுதல் தக்கதன்றே" [9]

இப்பாடல் ஒருவகை சந்தக் கலித்துறையாகும்.

"ஐஞ்சீரடிகள் நான்கு ஒரெதுகையில் அமைவது கலித்துறை. இது ஒருவகைச் சந்தங்களுடன் அமைந்தால் சந்தக் கலித்துறை எனப்படும். சீர்களின் மாத்திரையளவு 4–4–4–4–6 என அமைய வேண்டும். 1, 5 ஆம் சீர்களில் மோனை அமையும்" [10] என்ற சந்தக் கலித்துறையை விளக்குவார் இரா. திருமுருகன். இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக கம்பராமாயணத்தில், கைகேயி சூழ்வினைப் படலத்திலிருந்து 32, 36, 48 ஆம் பாடல்களைக் காட்டுகிறார்.

இந்த அடிப்படையில் நோக்குங்கால், மேற்சுட்டிய பாடல் சந்த மாத்திரையளவிலும், இசைத் தமிழிலக்கண அடிப்படையிலும் ஒரு சந்தக் கலித்துறையாக விளங்குகின்றது என்பதில் ஐயமில்லை.

(ii) இதேபோன்று மாத்திரையளவில் மட்டும் வேறுபட்டு ஐஞ்சீரடிகள் நான்கு ஒரே எதுகையில் அமைந்த வேறொரு சந்தக் கலித்துறைப் பாடலை இனிக்காண்போம்.

நாடகம் : **சாரங்கதரன்**

காட்சி : தந்தையால் கொலைக் களத்திற்கனுப்பப்பட்ட சாரங்கதரன் பாடுகிறான்.

"மறைக்கொளித் தாய்திரு மாற்கொளித் தாய்திசை மாமுகங்கொ
ளிறைக்கொளித் தாயிங் கதிலோர் குறையிலை யென்றன்மனக்
குறைக்கொளித் தாலுங் குறைதீர்த் தருளெனக் கூவிடுமென்
முறைக்கொளித் தாலு மரசேநின் பாற்பழி மூடிடுமே". [11]

இப்பாடல் நயம் மிகுந்த சந்தப்பாடலாக மட்டுமின்றி இடையின எழுத்து ஒலிகள் மிகுதியாகப் பெற்று இடையோசை மிக்க வண்ணமாகவும் திகழ்கிறது. எனினும் இப்பாடல் கலித்துறையாக அமைந்ததால் இயைபு வண்ணமெனக் கூற இயலாது. எழுத்தொலியை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்டால் இயைபு வண்ணமாகவும் திகழும். இதுபோன்று பல பாடல்களை ஓசை அடிப்படையில் ஒரு வண்ணமாகவும், எழுத்தினடிப்படையில் அதே பாடலை வேறொரு வண்ணமாகவும் சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் படைத்துள்ளார். இவை கலப்புச் சந்தங்களாகவும், அமைவதுண்டு. இவ்வாறு அமைந்த சில பாடல்களை இனிக் காண்போம்.

4. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

காட்சி : எமனுடைய தர்பாரில் சித்திரகுப்தன், எமதூதர்களிடம் எமன் விசாரிக்கும் காட்சி.

(i) இராகம் : பியாக் தாளம் : ஏகம்

சந்தம்

எமன் : "நீமொழிந்த வாறுவந்த பேர்களன்றி நாடுமிந்த
நேரம்வந்து சேருகின்ற பேர்துலங்குதா
நேரறிந்து சேதிகண்டு பேதமின்றி ஓதலின்று
நீதிகொண்டு நானிணங்கு வேனியம்புவாய்

தூதன் : சாமியுரைப்படி நாளும்நடப்பது தாமெமதிச்சையதால்
சாகசமிக்கவு மாகநடித்தொரு தாமதமற்றிடவே
பூமியிலித்தின மேவியசத்திய வானுயிரிக்கணமே
பூரணமற்றிடு வாறுவனத்திது போதுகையிற்ற ருவோம்"[12]

எமன் பாடுவதாக அமைந்த பாடல் ஏழு சீர்களைக் கொண்ட எழுசீர்ச் சந்த விருத்தமாக அமைந்திருப்பதை உணரலாம். ஆயினும் சந்த விருத்தம் நான்கடிகளில் அமைய வேண்டும்; ஆனால் நாடகக் காட்சிக்காக ஈரடிகளே உள்ளன.

இதன் சந்த அமைப்பு :

தானதந்த தானதந்த தானதந்த தானதந்த
தானதந்த தானதந்த தானதந்தனா.

ஒவ்வொரு அடியிலும் ஆறுமாத்திரைச் சீர்கள் ஆறும் எட்டு மாத்திரைச் சீர்கள் ஒன்றும் வந்துள்ளன. நாடக உரையாடல்கள் சந்தப் பாட்டு மூலமாக நிகழ்வதால் இவை தனித்தன்மை பெற்று நாடகத் தமிழாக உருப்பெறுகின்றன.

தூதன் எமனுக்கு மறுமொழி வுரைப்பதாக அமைந்த பாடல் சமமான நான்கு முச்சீரடிகளைக் கொண்டு விளங்குவதைக் காணலாம். இதுபோன்று "சமமான நான்கு முச்சீரடிகள் கொண்டு சந்தத்துடன் அமைவது சந்த வஞ்சிவிருத்தம்" என்பார் இரா. திருமுருகன்.

"முச்சீரடி நான்கு தம்முள் அளவொத்து வருவது வஞ்சி விருத்தமாகும்" என்பார் வெள்ளைவாரணர் தமது யாப்பருங்கலக் காரிகை உரையில். இவ்விதிகளின்படி சுவாமிகளின் மேற்சுட்டிய பாடல் ஒரு சந்த வஞ்சி விருத்தம் போன்று அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். எனினும் இயற்றமிழில் காணப்படும் சந்த வஞ்சித்துறையிலிருந்து வேறுபட்டு தனித்தன்மையுடன் நாடகத்தமிழ் வஞ்சித்துறையாக அமைந்திருப்பது கவனிக்கத் தக்கது.

ஒவ்வொரு அடியிலும் முதலிரண்டு சீர்கள் 'தான தனத்தன' என்றும், மூன்றாவது சீர்கள் மட்டும் 'தானன தத்தனனா' என்றும் சந்தம் அமைந்துள்ளது. முதலிரண்டு சீர்கள் எட்டு மாத்திரைகளும், மூன்றாவது சீர்கள் பத்து மாத்திரைகளும் கொண்டுள்ளன என அறியலாம்.

இனி, பாடல்களின் சிறப்புத் தன்மையினை நோக்குவோம்.

எமன் பாடும் 'நீ மொழிந்த வாறு . . . .' என்னும் ஆறு மாத்திரை சந்தங்கள் ஏக தாளத்தில் மூன்றன் நடையில் 'தகிட தகிட' (தானதந்த) என்று நான்கு எண்ணிக்கையில் பாடப்படும்.

ஆனால் தூதனின் மறுமொழியாக வரும் பாடல் எட்டு எண்ணிக்கை கொண்ட நாலன் நடையில் 'தகதின தகதின' என்று அமைந்துள்ளது. எனவே

இத்தாளத்தில் ஒரு அடியைப் பாட 32 மாத்திரைகள் தேவை. மேற்கூறியவாறு ஒவ்வொரு அடியும் மூன்று சீர்களும் சேர்ந்து 8 + 8 + 10 = 26 மாத்திரைகளே பெற்றுள்ளன. இதனடிப்படையில் இசைத் தமிழ் மரபிற்கேற்ப மூன்றாவது சீர்கள் 10 மாத்திரையளவிலிருந்து 16 மாத்திரையளவுக்கு நீட்சி பெற்றுப் பாடப்படும். எனவே ஒவ்வொரு அடியும் பாடப்படும்போது 8 + 8 + 16 = 32 என்ற மாத்திரையளவைப் பெறும்.

ஒரே தர்க்கப் பாடலில் இரண்டு பாத்திரங்களும் வெவ்வேறு தாள நடைகளில், வெவ்வேறு சந்த அமைப்புகளில் அமைந்து விளங்குவது வியந்து போற்றுதற்குரியது.

மேலும் ஓசையினடிப்படையில் நோக்கினால் எமன் பாடுவது மெல்லோசை நிறைந்த மெல்லிசை வண்ணமாகவும், எமதூதன் பாடுவது வல்லோசை மிகுந்த வல்லிசை வண்ணமாகவும் அமைந்து விளங்குவது சுவாமிகளின் சந்தப் புலமைக்கும், நாடகப் புலமைக்கும் சான்று பகர்வதாகத் திகழ்கின்றது.

(ii) இதே நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ள மற்றுமொரு சந்தப் பாடலைக் காணலாம்.

காட்சி : சாவித்திரி எமனிடத்தில் தனக்கு மாங்கல்யப் பிச்சை தரும்படி பிரார்த்திக்கிறாள்.

இராகம் : பியாக் தாளம் : ஆதி

சந்தம்

"அண்டகோடிக ளழிந்திடும்பெரிய ஐந்துபூதமு மழிந்திடும்
அமரரோடுமக பதியும்நாகருல காருமாதவரும் யோகரும்
எண்டிசாமுகமி குந்தநீதிபரும் இன்பம்துன்பம்விடு மோனரும்
இயக்கர்கந்தருவர் சித்தர்சாரணரும் இசையைநாடியகின் னரர்களும்
முண்டகாதிபனும் மாலும்யானும்வரு முடிவுநாளிலழி வோமெனில்
முன்னுமுன்கணவ னென்னுமன்னனுடல் முற்றுநாளும்நிலை நிற்குமா
அண்டிவாதுபுரி கின்றதேதுவரு மாசையேபெரிய மோசமாம்
அட்டிசெய்தவனை விட்டுமேன்மைபெற லாகுவாய்இனிநீ ஏகுவாய்" [13]

இப்பாடல் முதலடி—மூன்றாமடி ஒரு சந்த அமைப்பும், இரண்டாமடி—நான்காமடி வேறொரு சந்த அமைப்பும் கொண்டு ஒரு கலப்புச் சந்தமாக விளங்குகிறது. இருப்பினும் இறுதிச்சீர்கள் எல்லா அடிகளிலும் ஒரே அளவில் 'தானனா' அல்லது 'தந்தனா' என்று அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். மேலும் அனைத்து அடிகளும் முதற்சீர்கள் மோனை அமைந்தும், ஒவ்வொரு அடியிலும் முதற்சீரும் மூன்றாம் சீரும் மோனை பெற்று விளங்கி சந்த விருத்தத்திற்கான அனைத்து அம்சங்களையும் பெற்றுத் திகழ்வதை உணரலாம். நான்கு சீர்களைக் கொண்டு அமைந்ததால் இப்பாடல் ஓர் சந்தக் கலிவிருத்தம் போல் தோன்றுகிறது. இருப்பினும் சுவாமிகள் நாடகத் தேவை கருதி இப்பாடலை எட்டு எண்ணிக்கை கொண்ட ஆதி தாளத்தில் பாடும்படி இசைப்பாடலாகப் புனைந்துள்ளது சிறப்பாகும்.

(iii) இதே நாடகத்தில் இடம் பெற்றுள்ள இன்னுமொரு சந்தப்பாடலை நோக்குவோம்.

காட்சி : சத்தியவானுயிரைக் கவர்ந்து வரச் சென்ற எமதூதர்கள் அவனுயிரைக் கவர முடியாது திரும்புகின்றனர். சாவித்திரியினுடைய கற்புத் தீயானது அவர்களை சத்தியவானிடம் அண்டவே விடவில்லை என்று எமனிடம் வந்து கூறுகிறார்கள். அவர்களுக்கு எமன் பதில் கூறுவதாக அமைகிறது இச்சந்தப் பாடல்.

சந்தம்

இராகம் : பியாக் தாளம் : ஆதி

கண்ணிகள்

"திட்டமுற்றதொரு சத்தியவான்மனைவி
கற்பிலுற்றுடுதீ யாச்சரியம்

சென்றநீங்களனல் அண்டவிட்ட தில்லை
யென்று செப்புவது மாச்சரியம்

கற்றலுற்றதொழில் விட்டுமீண் டுவரு
காலபாசமது மாச்சரியம்

கட்டும்நீதிநெறி ராஜ்யபார அதி
காரவென் முறையு மாச்சரியம்

மட்டுமிக்கசின முற்றதிக்கணம
னக்கவர்ச்சிமிக லானது

மடையர்நீங்களிரு பேருமென்னிட
மதித்திடாதுரை கொடுத்தது

வட்டமுற்றதிசை யுற்றொளிக்கினும்
வரிந்துகட்டியவ னாவியை

வந்துசேர்வதுமெய் கொண்டுவந்துவிடும்
வாகனத்தைஇது நேரமே"

இப்பாடல் 'சந்தம்' என்று குறிக்கப்பட்டதுடன் இராக, தாளமும் குறிக்கப்பட்டு பின்னர் கண்ணிகள் என்றும் தலைப்பிடப்பட்டுள்ளது. இவை ஓரடிக் கண்ணிகள் என்று அழைக்கப்படும். நான்கு சீர்களைக் கொண்ட ஒவ்வொரு அடியும் ஒரு கண்ணியாகும். எனவே இப்பாடல் எட்டுக் கண்ணிகளைக் கொண்டது. இதுபோன்ற ஓரடிக் கண்ணிகள் அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகத்திலும், கோபால கிருஷ்ண பாரதியின் நந்தன் சரித்திரத்திலும் காணப்படுகின்றன. இவை தவிர வள்ளலார் இராமலிங்க அடிகளின் திருவருட்பாக்களிலும் காணப்படுகின்றன. இவற்றிலெல்லாம் சுவாமிகள் மூழ்கித்திளைத்தவர் என்பதற்கு இப்பாடல் ஒரு சான்றாகும். இப்பாடலின் சந்த அமைப்பு வருமாறு :

'தத்ததத்ததன தத்ததானதன தத்ததத்ததன தானனா' எழுத்தொலிக்கேற்ப இச்சந்த ஒலிகளும் 'தந்த தாந்த' என மாறியமையும். முதல் மூன்று சீர்களும் 8 மாத்திரையும், இறுதிச்சீர் ஐந்து மாத்திரையும் கொண்டுள்ளன. இருப்பினும் ஆதி தாளத்திற்காக இறுதிச்சீரும் எட்டு மாத்திரையாக நீண்டு ஒலித்து 8 + 8 + 8 + 8 = 32 என மாத்திரையளவு கொள்ளும். நாலன் நடையில் தகிட தகிட தக – தகிட தகிட தக' என்று எட்டு எட்டாக தாளநடை பயின்று வரும். ஓசையடிப்படையில் இப்பாடலை நோக்குங்கால் ஒருசில கண்ணிகள் வல்லோசை மிகுந்தும், வேறுசில

கண்ணிகள் மெல்லோசை மிகுந்தும் கலப்புச் சந்த ஓசைகளைத் தந்து பாடலுக்கு மெருகேற்றுவதுடன் நாடகக் காட்சியையும் சுவைமிக்கதாக்குவதை உணரலாம். இது நாடகத் தமிழுக்கான ஒரு நல்லுதாரணமாக அமைகிறது.

5. நாடகம் : அபிமன்யு சுந்தரி

காட்சி : அபிமன்யு காட்டின் வழி வருகையில் வல்லரக்கன் எதிர்ப்படுகிறான். அவன் அபிமன்யுவைப் போருக்கு அழைக்கிறான். இருவருக்கும் இடையே தர்க்கம் நிகழ்கிறது.

தர்க்கம் – சந்தப்பாட்டு

அபிமன்யு : "தீமையதைப்புரி ராவணனைச்சிலை
தேடியெடுத்தொரு வாளியினால்
ராமனெதிர்த்துயிர் போகவதைத்தது
நாடறியக்கதை யானதடா
நீமதமுற்றென தோடுமெதிர்த்தனை
நீடுநிலத்தினில் வீழவே
தாமதமற்பமில் லாதுனையித்ததி
சாடியகற்றுவன் மாறில்லையே"

வல்லரக்கன் : சாவதுநிச்சய மாகுமெனப்பல
சாதனைகற்றதை யோதுகிறாய்
நீவலிபெற்றதை நானறியத்தகு
நேரிலெனக்குண வாய்வருவாய்
காவலுனக்கய னாரணன்முப்புர
காதகன்வச்சிர னோடுபல
தேவரெதிர்க்கினு மோர்நொடியிற்புவி
சேதம்விளைத்திடு வேனடா" [15]

இப்பாடலில் அபிமன்யு, வல்லரக்கன் ஆகிய இருவருமே ஒரே சந்தத்தில் பாடுவதைக் காணலாம். இரு பாடல்களிலுமே வல்லோசை மிகுந்து வல்லிசை வண்ணம்போல் அமைந்திருப்பது கண்கூடு. இருவருமே ஒரே மாதிரியான

கோப உணர்விலிருப்பதால் சந்த நடையும், சந்தவோசையும் மாறாதிருக்கிறது. இந்த நாடகத் தன்மை இப்பாடலில் உற்று நோக்கத்தக்கது. இரு பாடல்களுக்குமான சந்த அமைப்பு வருமாறு :

தானன தத்தன தானன தத்தன
தானனதத்தன தானதனா

தாளம் நாலன் நடையிலமைந்தது. திருப்புகழில் வரும் தொங்கல் போல இறுதிச் சீர்கள் அமைந்துள்ளன. முழுமையாக இருபாடல்களும் காட்சியுணர்விற்கேற்ப ஓசை நயத்துடன் ஒரே பாடல்போல சந்தக் கட்டமைப்புக் கொண்டு விளங்குவது பெருஞ்சிறப்பாகும்.

(ii) இதே நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ள வேறொரு சந்தப்பாடலை காண்போம்.

காட்சி : அபிமன்யுவிற்கும் கடோத்கஜனுக்கும் இடையே போர் நிகழ்கிறது. அப்பொழுது அபிமன்யுவின் வல்லமையைக் கண்டு திகைத்து, அபிமன்யுவின் பெற்றோர், குலம் ஆகியன பற்றிக் கூறுமாறு கேட்கிறான். அதற்கு அபிமன்யு பதிலிறுப்பதாக இப்பாடல் அமைகிறது.

சந்தப்பாட்டு

அபிமன்யு : "சுடு சரத்தின் அடிபொறுக் காமல்நீ
தொடை நடுக்க மெடுத்துயிர் வாழவே
படுகளத்தில் ஒப்பாரி பகருதல்
பலர் நகைக்க வசைதரு மல்லவோ
விடு சமர்த்தொடு சண்டைசெய் உன்தலை
விதி யிழுத்துவந் தென்னிடம் விட்டது
கடு கடுத்தமு கவல்ல ரக்கனே
கதை யெடுத்தமர் செய்யிது வேளையே" [16]

ஒவ்வொரு அடியும் எட்டு சீர்களைக் கொண்டு இப்பாடல் ஓர் எண் சீர்ச் சந்தவிருத்தம் போல் தோன்றினாலும் பாடப்படும் முறையில் ஒவ்வொரு அடியும் சந்தக் கட்டமைப்பில் நான்கு சந்தச் சீர்களாக மாறுகின்றன. அதனைக் கீழ்வருமாறு விளக்கலாம்.

தனன தத்தனன	தனத் தானனா
சுடுசரத்தின்அடி	பொறுக்காமல்நீ
தொடைநடுக்கமெடுத்	துயிர்வாழவே
படுகளத்தில்ஒப்	பாரிபகருதல்
பலர் நகைக்கவசை	தருமல்லவோ

இவ்வாறே பிற அடிகளும் அமையும். சந்த அமைப்பு ஒவ்வொரு அடிக்கும் 'தனன தத்தனன தனத்தானனா' என்று 8 + 8 + 8 + 8 = 32 மாத்திரை அளவு எடுக்கும். இச்சந்த ஒலிகள் எழுத்தொலிகளுக்கேற்ப மாறியமைந்தாலும் மாத்திரையளவில் மாற்றமிராது. ஒவ்வொரு சீரும் சமஅளவில் மாத்திரை பெற்று நாலன் நடையில் பாடல் ஆதி தாளத்தில் அமைகிறது. காட்சிக்கேற்ப புதிய உத்தியுடன் சந்த நயம், இசை நயம் இரண்டும் ஒருங்கிணைந்த நிலையில் இப்பாடலை அழகுறப் படைத்துள்ளார் சுவாமிகள்.

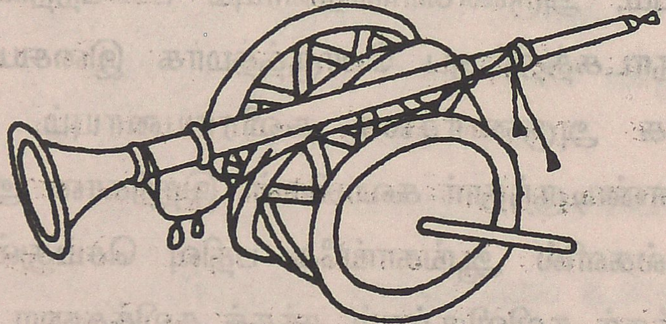
இவ்வியலில் இதுவரை விவரிக்கப்பட்டுள்ளவற்றின் மூலம் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் தேவைக்கேற்ப, பொருத்தமான இடங்களில் சந்தப்பாடல்கள் இடம்பெற்றுள்ள விதங்கள் கண்டறியப்பட்டுள்ளன.

சுவாமிகள் தாம் பயன்படுத்தியுள்ள சந்தப்பா வகைகளிலும் ஞானசம்பந்தரையும், அருணகிரிநாதரையும் பின்பற்றியிருக்கிறார் என்பது தெளிவாகிறது. நாடகத்திற்குப் பொருத்தமாக இசையமைப்பதில் தனக்கு முன்னோடிகளாக அருணாசலக் கவிராயரையும், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியையும், கொண்டிருந்தார் சுவாமிகள். இதற்கான அடையாளங்களையும் சில சந்தப் பாடல்களில் ஆங்காங்கே பதிவு செய்துள்ளார். இயற்றமிழில் கூறப்பட்டுள்ள சந்தக் கலிவிருத்தம், சந்தக் கலித்துறை, சந்த வஞ்சித்துறை, அறுசீர், எழுசீர் சந்தவிருத்தங்கள் எனப் பல வகையான சந்தப் பாக்களை நாடகங்களில் படைத்துள்ளார். இவை தவிர நாடகக் காட்சிக்கேற்ப ஆதி, ரூபகம், சாய்ப்பு தாளங்களில் அமைந்த சந்தப் பாட்டுக்களையும் இயற்றியுள்ளார்.

சுவாமிகளுடைய சந்தப் பாக்கள் யாவும் இசைத்தமிழ் இலக்கண அடிப்படையில் அமைந்திருந்தாலும் அவை யாப்பிலக்கண மரபுகளிலிருந்தும் பெரிதும் வழுவாது நிற்பதைக் காணமுடிகிறது.

இசைத்தமிழ்ப் பாக்கள் இயற்றமிழ்ப் பாக்களிலிருந்து வேறுபட்டு நிற்பதுபோல் நாடகத் தமிழ்ப்பாக்களும் இசைத்தமிழிலிருந்து வேறுபட்டு விளங்குபவை என்பார் அடியார்க்கு நல்லார். இக்கூற்றினை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் சுவாமிகளின் சில சந்தப்பாக்கள் விளங்கும் தன்மைகள் இவ்வியலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. கலப்புச் சந்தங்களும், வண்ணங்களின் கலவையுமாக சில சந்தப் பாடல்கள் நாடக நோக்கில் புனையப்பட்டு அவை காலத்தாலழியாது சிறந்து விளங்குவதை உணர முடிகிறது.

இயற்றமிழ் இலக்கணத்தில் வரையறை செய்யப்பட்டுள்ள சந்தப்பா வகைகள் தவிர மேலும் பல வகையான சந்தப்பாடல்களைப் படைத்துள்ளார் சுவாமிகள். இவற்றை இசைத் தமிழ், நாடகத்தமிழ் வழிநின்று நோக்கி இவற்றின் சிறப்பியல்புகளை தமிழிலக்கண, இலக்கிய, மொழியல் வல்லுநர்கள் ஆய்ந்து வெளிக்கொணர வேண்டுமென்பதே இவ்வியலில் பெறும் செய்தியாக உள்ளது.



அடிக்குறிப்புகள்

1. உ.வே. சாமிநாதய்யர் (ப.ஆ), சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும், அடியார்க்கு நல்லாருரையும்', 1985, ப. 90.
2. பிரஹலாதன் சரித்திரம், ப. 21.
3. மேலது, ப. 65.
4. மேலது, ப. 78.
5. மேலது, பக். 80 – 81.
6. மேலது, ப. 58.
7. இரா. திருமுருகன், பாவலர் பண்ணை, பக். 102 – 103.
8. ஞான சௌந்தரி சரித்திரம், பக். 36 – 37.
9. சுலோசனா சதி, ப. 15.
10. இரா. திருமுருகன், பாவலர் பண்ணை, ப. 104.
11. சாரங்கதரன், ப. 69.
12. சத்தியவான் சாவித்திரி, ப. 59.
13. மேலது, ப. 82.
14. மேலது, ப. 65.
15. அபிமன்யு சுந்தரி, ப. 77.
16. மேலது, ப. 85.

✤✤✤✤✤✤✤✤

இயல் – 6

நாடக ஆக்கத்தில் சந்தங்களின் பங்களிப்பு

மிகவும் தொன்மையானதும், வளமையானதும், தனிச்சிறப்பும், தனித்தன்மைகள் நிறைந்ததுமான தமிழ் இசையும், தமிழ் நாடகமும் கடந்த பல நூற்றாண்டுகளின் வரலாற்று நிகழ்வுகளால் சிதைந்து, சிதிலமடைந்து, சீரழிவுற்று இன்றைய நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டன. பல்வேறு இனத்தினர், மதத்தினர், மொழியினர், நாட்டினர் என அன்னியர் வருகையாலும், அவர்களின் பண்பாட்டுத் தாக்குதல்களினாலும் பழந்தமிழர் கலைகளும், பண்பாடும் பல்வேறு மாற்றங்களை யடையலாயின. இது காலத்தின் கட்டாயமென்பதுடன், மாற்றமென்பது எச்சமுகத்திலும் தவிர்க்க முடியாததும் ஆகும். (Change is inevitable) இவ்வளவு இடர்பாடுகளுக்கு இடையிலும் நமது தொன்மையான இசை, நாடக மரபுகளின் அடையாளங்களை நாம் முற்றுமாக இழந்துவிடவில்லை என்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும். இன்றைய அறிவியல், தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியின் உச்சகட்டமாக விளங்கும் ஊடகங்களின் மேற்கத்திய அல்லது செயற்கைக் கலாச்சாரத் தாக்குதல்களிலிருந்தும் நமது பண்பாட்டினையும் கலை மரபுகளையும் பேணிக்காக்க வேண்டியுள்ளது.

இதுபோன்ற ஒரு நிலையினைப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் ஆங்கிலேயராட்சி உச்சகட்டத்தில் இருந்தபோது நம் மரபு வழிப்பட்ட தமிழ்நாடகம் எதிர்நோக்கியது. அச்சீரழிவிலிருந்து, தமிழ் நாடகத்தை மீட்டுப் புத்துயிரளித்ததுடன், அக்காலத்தில் நிலவிய சூழ்நிலைக்கேற்ப புதியனவற்றை நாடகத்தில் புகுத்திய அதே வேளையில் மரபுக்கூறுகள் சிதைந்துவிடாமல் காத்தவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். இதன் காரணமாகவே அவர் ‘தமிழ் நாடகத் தந்தை’ என இன்றுவரை போற்றப்படுகிறார். கல்வி, இசை, நாடகம் என அனைத்துத் துறைகளிலும் ஆங்கில மோகமும், மேற்கத்திய கலாச்சாரத் தாகமும் நிறைந்திருந்த

உயர்தர, நடுத்தரச் சமூகத்தினரிடையே நமது தொன்மையான, சிறப்புமிக்க இசையினையும், நாடக மரபினையும் மெருகேற்றித் தமது நாடகத்தை தமிழ் பெருவாரி மக்களின் அரங்காக (வெகுஜன அரங்கு – Popular Theatre) உயர்த்திக் காட்டினார் சுவாமிகள்.

முன்னரே குறிப்பிட்டபடி இயற்றமிழ்ப் பாக்களிலிருந்து, இசைத்தமிழ்ப் பாக்களும், அவற்றிலிருந்து நாடகத் தமிழ்ப பாடல்களும் வேறுபட்டுத் திகழ்பவை என்பதை சிலப்பதிகார அடியார்க்கு நல்லார் உரை தெளிவு படுத்துகின்றது. நமது தொன்மையான தமிழ் நாடகத்தின் அனைத்துக் கூறுகளையும், தனித்த இயல்புகளையும், விளக்கங்களையும் அடியார்க்கு நல்லாரின் சிலப்பதிகாரப் பதிகம், அரங்கேற்றுகாதை, கடலாடு காதை, வரிப்பாடல்கள், ஆய்ச்சியர் குரவை ஆகிய பகுதிகளின் உரையில் இசை நாடகம் பற்றிய விளக்கங்களைப் படித்து உணர்ந்து கொள்ளலாம். இந்த நூலின் ஆய்வுப் பொருள் கருதி இவை இங்கு விரித்துக் கூறப்படவில்லை. எனினும், இவ்வாய்விற்கு மிகவும் அணுக்கமாக ஓரிரு செய்திகள் மட்டும் ஈண்டு ஆய்வு நோக்கில் தரப்படுகின்றன.

"இருவகைக் கூத்தி னிலக்கண மறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப்
பதினோ ராடலும் பாட்டுங் கொட்டும்
விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க வறிந்தாங்
காடலும் பாடலும் பாணியுந் தூக்கும்
கூடிய நெறியின கொளுத்துங் காலைப் . . .

(சிலப். அரங். 12–17)

மேற்கூறிய சிலப்பதிகார அடிகளுக்கு அடியார்க்கு நல்லார் கூறியிருக்கும் விரிவான உரையில் தமிழ் மக்களின் கூத்து மரபு முழுவதையும் உணரலாம்.

"நாடகம் : கதை தழுவிவரும் கூத்து.

பாட்டுமென்றது அகநாடகங்களுக்கும் புறநாடகங்களுக்குமுரிய உருக்களென்றவாறு.

அகநாடகங்களுக்குரிய உருவாவன :– கந்த முதலாகப் பிரபந்தவுரு ஈறாவுள்ள இருபத்தெட்டும். இவற்றுள், – கந்தமென்றது – அடிவரையறையிடைத்தாய் ஒரு தாளத்தாற் புணர்ப்பது . . . .

கொட்டுமென்றது :– கூத்து விகற்பங்களுக்கு அமைந்த வாச்சியக் கூறுகளுமென்றவாறு.

ஆடலும் – முற்கூறிய அகக்கூத்தினும் புறக்கூத்தினுமுள்ள ஆடலுமென்றவாறு.

பாணியுமென்றது – தாளங்களுமென்றவாறு.

கூடிய நெறியின வென்றது – முற்சொல்லப்பட்ட கூத்தும் பாட்டும், தாளமும், தூக்கும் தம்மிற் கூடின நெறியையுடைய அகக் கூத்தும் புறக் கூத்தும் முதலாயின வென்க.

கொளுத்துங்காலை – ஆட்டுவிக்குமிடத்தென்க". [1]

இதே பகுதியில்,

"ஆடல் பாடலிசையே தமிழே" (சிலப். அரங். 45)

என்றவிடத்தும் அடியார்க்கு நல்லார் கீழ்வருமாறு உரைக்கிறார்.

"ஆடலென்றது – எல்லாக் கூத்துக்களும்.

பாடலென்றது – பண்ணல் முதலிய பாடலியல்புகளும்.

இசையாவது – நரப்படைவால் உரைக்கப்பட்ட பதினோராயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்துத் தொண்ணூற்றொன்றாகிய அதியிசைகளும்;

தமிழாவது – வடவெழுத்தொரீஇ வந்த எழுத்தானே கட்டப்பட்ட வாக்கியக் கூறுகளும், இயலிசை நாட்கங்களும், என்று சொல்லப்படா நின்ற மூன்று தமிழ்களும்" [2]

மேற்சுட்டிய அடியார்க்கு நல்லாரின் கருத்துரைகள் தமிழ் மரபு வழிப்பட்ட கூத்து என்பது ஆடல், பாடல், இசை, கொட்டு முழக்குகளுடன் ஓர் கதையை நிகழ்த்துதலேயாகும் எனத் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

நாடகம் பற்றிய சங்கரதாசரின் கருத்தினை ஈண்டு நினைவுறுத்திக் கொள்ளுதல் பயனுடையதாகும். நாடகம் பற்றியும், தமது நாடகங்களை இயற்றிய விதம் பற்றியும் 'பவளக்கொடி சரித்திரம்', 'கோவலன் சரித்திரம்' ஆகிய நாடகங்களுக்கான முன்னுரைகளில் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார்.

"ஒரு கதையின் வரலாற்றைத் திரை, உடை, நடை, பாவனையாலும், இனிய கீதங்களாலும், இடத்திற்குத் தகுந்தபடி வசனத்துடன் இயற்கையாக நடத்தப்படுவதே நாடகம்.

என்னால் வரையப்பெற்ற ஒவ்வொரு சரித்திரங்களிலும், இடத்திற்குத் தகுந்தபடி பல வர்ணமெட்டுகளைத் தெரிந்தெடுத்து இராக தாளத்துடனும், அநேக முதுமொழிகளைக் காட்டிச் சொற்சாதூர்யத்துடனும் நீண்ட அனுபவத்துடனும் வரையப் பெற்றவை என்பது நான் சொல்லாமலே நன்கு விளங்கும்". [3]

"சிலப்பதிகாரத்திலுள்ள இக்கோவலன் சரிதையை நாடகமாக நடத்தி ஆனந்திக்குமாறு, நாலாவிதமான வர்ணமெட்டுகளில் பாட்டுக்கள் அமைத்து, இராகம், தாளம் இவைகளைச் சுட்டிக் காண்பித்து என்னாற்றான் முதன் முதல் நாடகமாக நடத்திக் காண்பிக்கப் பெற்றதென்பதைச் சொல்லாமலே எல்லோரும் அறிந்த விஷயம்". [4]

நாடகம், நாடகப் படைப்பு குறித்த சுவாமிகளின் கருத்துக்களை அடியார்க்கு நல்லாரின் கருத்துரையோடு ஒப்பு நோக்கும்போது தமிழ் நாடக மரபு வழி நின்று சுவாமிகள் தமது நாடகங்களைப் படைத்துள்ளார் என்பது உறுதியாகிறது. சுவாமிகளின் முந்தையப் படைப்புகளில் வசனம் (உரைநடை) என்பது மிகவும் அரிதாகவே காணப்படும். பிற்காலத்தில் உருவான அபிமன்யு சுந்தரி, லவகுசா போன்ற ஒருசில நாடகங்களில் மட்டுமே சில நீண்ட வசனங்களைக் காணமுடியும். எனவே சுவாமிகள் நாடகங்கள் முழுமையான மரபு வழிப்பட்ட இசை நாடகங்களேயாகும்.

சுவாமிகள் தமது நாடகத்திற்கான கதையைத் தெரிவு செய்து அதற்குப் பொருத்தமான பாடல்களை இயற்றி அவற்றிற்கான இசையமைப்பையும் செய்துள்ளார் என்பது மேற்சுட்டிய சுவாமிகளின் கூற்றிலிருந்தே அறிய முடிகிறது. சுவாமிகளின் அளப்பரிய இத்தகு புலமையை,

"இசைந்த பாட லிசையுடன் படுத்து" (சிலப். அரங். 28)

எனும் சிலப்பதிகார வரியுடன் ஒப்பு நோக்கலாம். இந்த வரிக்கு உரை கூறும் அடியார்க்கு நல்லார் இசையாசிரியன் அமைதியை, "இச்சொல்லப்பட்ட கூத்துக்களுக்குச் சேர செய்த உருக்களை★ இசைக் கொள்ளும்படியும் இரதம் பொருந்தும்படியும் புணர்க்கல்லானாகி" என்றார்.[5]

முந்தைய இயல்களில் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ள பாடல்களிலிருந்து அவை நாடகக் காட்சிக்கு எவ்வளவு நன்கு பொருந்துகின்றன என்பதும் அவற்றில் இசைக்கான இடம் மிகவும் பரந்தபட்டு விளங்குகின்றன என்பதையும் உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

அதே சமயம் அவலச்சுவை மிகுந்த 'நல்லதங்காள் சரித்திரம்', 'லவகுச நாடகம்' ஆகிய இரண்டு நாடகங்களிலும் அவற்றின் பண்புகருதி வண்ணப் பாடல்களையோ சந்தப் பாடல்களையோ சுவாமிகள் படைக்கவில்லை, இடம்பெறச் செய்யவில்லை என்பதை மிகவும் கவனத்துடன் பதிவுசெய்ய வேண்டும்.

சுவாமிகளின் நாடக நிகழ்வுகளுக்கும், கதை மாந்தர்களுக்கும் வண்ணப்பாடல்களும் சந்தப்பாடல்களும் உறுதுணையாக விளங்குவதுடன், அவர்தம் படைப்புகளைத் தலைசிறந்த இலக்கியத் தரத்திற்கு எவ்வாறு உயர்த்துகின்றன என்பதை இவ்வியலில் காண்போம்.

★ உருக்கள் = இசைப்பாடல்கள்.

நாடகக் காட்சிகளுக்கான கலப்புச் சந்தங்கள்

இங்கு நான்கு, ஐந்தாம் இயல்களில் பாடல்கள் சில வண்ணங்களாகவும், சில சந்தப் பாக்களாகவும் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன. முன்னரே குறிப்பிட்டுள்ளபடி சுவாமிகளால் படைக்கப்பட்ட பாடல்கள் அனைத்திற்குமே அடிப்படை நாடக நோக்கமே. நாடகக் கதைமாந்தர்களுக்கும், காட்சிகளுக்கும் ஏற்பவே பாடல்கள் புனையப்பட்டுள்ளன. ஏனையப் புலவர்களின் படைப்புகள் இதுபோன்று நாடகத்திற்காகப் படைக்கப்படவில்லை. கவியழகுக்காகவும், பாடுபொருளுக்காகவும் வண்ணத்தையோ, சந்தத்தையோ பயன்படுத்துவர். "சுவாமிகளின் நாடகங்களுக்கு இசையும், பாடலுமே உயிர்நாடி" என்பார் புகழ்பெற்ற திரைப்பட இசையமைப்பாளரும், வயலின் வல்லுநருமான குன்னக்குடி வைத்தியநாதன். * "சுவாமிகளின் நாடகங்கள் அனைத்துமே இசைமயமானவை. இசையில்லையேல் அங்கு நாடகமே இல்லை ** என்பார் புகழ்பெற்ற திரைப்பட நடிகரும், பாய்ஸ் கம்பெனி நாடக நடிகருமான எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன்.

தமிழ் நாடக முன்னோடிகளுள் ஒருவரான பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி "சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசையும் ஒரு கதாபாத்திரம்" *** என்பார்.

தமது பால பருவத்திலேயே சுவாமிகளின் நாடகங்களில் அர்ஜுனன், அபிமன்யு போன்ற ராஜ வேடங்களை (ராஜபார்ட்) ஏற்று நடித்த நடிகர் எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன், "சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பாடல், இசை, நடிப்பு, வசனம் ஆகிய நான்குமே ஒருங்கிணைந்து செயல்படும். பாடல்கள் இடம்பெறும் காட்சிகள் பார்வையாளர்களை மிகவும் ஈர்க்கக் கூடியவை" என்று வியந்து பாராட்டுகிறார்.

"நாட்டுப்புற இசை + கருநாடக இசை = சுவாமிகளின் நாடக இசை" என்பார் பேராசிரியர் கே.ஏ. குணசேகரன். ****

---

* குன்னக்குடி வைத்தியநாதன் – நேர்முகம் நாள் : 3–6–1955.

** எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன் – நேர்முகம் நாள் : 12–5–1995.

*** கலந்துரையாடலில் இ.பா. கூறியது.

**** தமிழ் நாடகமும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும், பக். 84–85.

இதேபோன்று சுவாமிகளின் நாடகங்களோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய குன்னக்குடி வைத்தியநாதன், "சுவாமிகள் தமிழிசை மரபை நிலைநிறுத்தத் தமது நாடகங்களைப் பயன்படுத்தினார். அருணகிரிநாதருக்குப் பின் சந்தங்களை மிக அதிகமாகப் பயன்படுத்தியவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளே" என்று போற்றுகிறார்.

இதன்மூலம் சுவாமிகளுடைய பாடல்கள் முழுவதுமாக நாடகத் தேவையையே சார்ந்து நிற்கின்றன என்பதைத் தெளிவாக உணர்ந்து கொள்ளலாம். ஒரு பாடலைப் படைக்கும் பொழுது குறிப்பிட்ட வல்லிசை வண்ணத்திலோ, சித்திர வண்ணத்திலோ அல்லது சந்தக் கலிவிருத்தத்திலோ அமைய வேண்டும் என்று நினையாமல் அப்பாடல் நாடகத்தின் காட்சிக்கோ, கதை மாந்தர்க்கோ பொருத்தமாக அமைய வேண்டும் என்ற நோக்கிலேயே சுவாமிகள் தமது பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார். இதன் காரணமாகவே வண்ணம், சந்தம் என்று முந்தைய இயல்களில் வரையறுக்கப்பட்ட பாடல் வகைகளுள் அடங்காத சில பாடல்களை இனிக் காண்போம். இப்பாடல்கள் குறிப்பிட்ட வண்ண வகைக்குள் அடங்காது போனாலும் இவை கலப்புச் சந்தங்களாக அமைந்து ஓசை நயம் மிகுந்து விளங்குவதைக் காணலாம்.

1. நாடகம் : **சுலோசனா சதி**

காட்சி : தனது மகள் சுலோசனாவை இந்திரஜித்து இலங்கைக்கு தூக்கிச் சென்றுவிட்டான் எனும் செய்தியை நாரதர் கூறக்கேட்ட ஆதிசேடன் கோபத்துடன் பாடுதல்.

இராகம் : அடாணா தாளம் : ஆதி

பல்லவி

'விடுவேனோ அந்தப்பயலை மட்டிப்பயலை'

என்று தொடங்கும் இப்பாடலில் பல்லவியைத் தொடர்ந்து அனுபல்லவியும் இரண்டு சரணங்களும் இடம்பெற்றுள்ளன. இரண்டாவது சரணம் மட்டும் சந்தமாக அமைந்தது.

சரணம் – 2

“திருட்டுவித்தையி லடுக்கலுற்றனன்
திடத்திலற்புத மிகுத்தபுத்ரியை
தியக்கமுற்றொரு சிறையெடுத்தான் – கண்டு
சிரித்துமற்றவர் பழித்திடத்தகும்
விதத்திலுற்றிட மதித்தெனக்குடல்
திடுக்கமுற்றிய வசைகொடுத்தான்
தெருட்டுநற்புகழ் மிகுத்தடுத்தவ
ருரைத்துநிற்கிற வழக்கிலுற்றுயர்
சிறப்பினர்குல மதுகெடுத்தான் – மிக
திறற்பெருக்கமு அரக்கருக்கென
நினைத்ததற்கிது வெளிப்படுத்திய
செயற்குறித்தெரி யவும்விடுத்தான்
ஜெகத்திலிப்படி யுற்றவிதச்செயல்
விளைத்தஅக்ரம மட்டிமடப்பயல்
முகத்திலெட்டியு தைத்துமிதித்தயல்
மோதிடுவேனுட லோடுமலாவிய
ஆவியுமேவெளி யேகஇவ்வேளையில்” [6]

(விடு)

இந்நாடகத்திலமைந்த மிக நீண்ட பாடல் இது. இப்பாடலின் முதல் சரணமும் இந்த இரண்டாவது சரணத்தின் அளவிலானது. இருப்பினும் பல்லவி, அனுபல்லவி, முதல் சரணம் ஆகியன ஒரு கிருதியின் (இசைப் பனுவல்) அமைப்பிலமைந்து, ஆதிசேடனின் கோபத்தின் உச்சகட்டத்தை வெளிப்படுத்துவதாக இரண்டாவது சரணம் வல்லோசை நிறைந்து விளங்குவதைக் காணலாம்.

இதன் சந்தம்,

‘தனத்த தத்தன தனத்த தத்தன
தனத்த தத்தன தனத்த தத்தன’

என்ற அமைப்பில் பெரும்பாலான அடிகள் வல்லிசை வண்ணம் போல் தோன்றுகிறது. ஆயினும், 'சிறைஎடுத்தான்', 'வசைகொடுத்தான்', மது கெடுத்தான்' போன்ற தொடர்களில் வண்ண அமைப்பு இவ்வாறில்லை. இதேபோன்று,

'மோதிடுவேனுட லோடுமுலாவிய
ஆவியுமேவெளி யேகஇவ்வேளையில்'

எனும் அடிகள் எழுத்தமைப்பினடிப்படையில் சித்திர வண்ணமாக விளங்குவதையும், ஓசையினடிப்படையில் முடுகியலடியாக விளங்குவதையும் காணலாம். இன்னொரு வகையில் பாடல் முழுதும் குறிலெழுத்துகளே மிகுந்து காணப்படுவதால் குறுஞ்சீர் வண்ணமாகவும் தோன்றும். இக்காட்சியில் ஆதிசேடனுடைய கோப உணர்வை வெளிப்படுத்துவது இப்பாடலே ; உரையாடல் எதுவும் கிடையாது. அக்கோப உணர்வை வெளிப்படுத்த குற்றெழுத்துக்கள் வல்லோசை மிகுந்து அடாணா இராகத்தில் பாடப்படும்போது அக்கதாபாத்திரத்திற்கு மிகவும் உதவிபுரிகிறது.

இச்சந்த அமைப்பு காட்சியில் பங்கேற்கும் நடிகருக்குப் பெரும் துணைபுரிவதுடன் பார்வையாளருக்குக் கோப உணர்வை வெளிப்படுத்திக் காண்பிப்பதுடன், கதை நிகழ்வை விவரிப்பதையும் கவனிக்க வேண்டும். இக்காட்சியின் தேவை கருதியே இச்சந்த அமைப்பு இடம்பெற்றுள்ளது என்பதில் ஐயமில்லை.

2. நாடகம் : பிரகலாதன் சரித்திரம்

காட்சி : தனது தந்தை இரணியனுக்குத் திருமாலின் பெருமைகளை எடுத்துக் கூறுகிறான் பிரகலாதன்.

பத்யம்

இராகம் : ஆனந்த பைரவி

"சத்துவ குணத்தினி லுற்றதிரு வத்சலன்
தாளிணைகள் தாழ்கின்ற சென்னி சென்னி

நத்துடைய கைத்தலன் உத்தம முகத்தினை
நாடியெழில் கொள்கின்ற கண்கள் கண்கள்
தத்துமலை யிற்றுயில் கர்த்தனது நற்பதி
சார்ந்தபணி செய்கின்ற கைகள் கைகள்
தொத்துள வக்கணி பெற்றிடு புயத்தனல்
தோயுமுயர் கோயில்சூழ் கால்கள் கால்கள்
புத்தமுது கதை மேவு செவிகள் செவிகள்
போதமுறு புகழ் பாடுகின்ற நா நா
நித்தமவ னடிநினையும் நெஞ்சம் நெஞ்சம்
நேமமொடு பணிசெய்யும் அடிமை அடிமை". [7]

இப்பாடலின் முதல் நான்கடிகள் ஓரமைப்பிலும், இரண்டாவதாக வரும் நான்கடிகள் பிறிதோரமைப்பிலும் விளங்குகின்றன. தன்னிடம் மிகவும் கோபத்துடன் பேசும் இரணியனிடம் பிரகலாதன் அமைதியாக பதிலுரைக்கிறான். அதே நேரத்தில் அவனுடைய மனவுறுதி வெளிப்படும் விதத்தில் முதல் நான்கடிகளில் முற்பகுதி வல்லோசை நிறைந்தும், பிற்பகுதி இடையோசை நிறைந்தும் விளங்குகின்றன. பிரகலாதன் தந்தையை மறுத்துரைக்கின்றபோது அவனது மனவுறுதியை அழுத்தமாக வெளிப்படுத்த வல்லோசையையும், அதே வேளையில், அரக்க வேந்தனாகிய தந்தையிடம் தனக்குரிய பக்தியை வெளிப்படுத்த இடையோசையையும், இரக்கத்தை ஏற்படுத்தி, மனத்தை அமைதியடையச் செய்யக் கூடிய ஆனந்த பைரவி இராகத்தில் இசையமைப்பையும் படைத்துள்ள சுவாமிகளின் புலமைத் திறன் வியந்து போற்றத் தக்கது. 'பத்யம்' என்ற இவ்வகை இசை உருக்களை நந்தன் சரித்திரத்திலும், சுவாமிகளின் காலத்தில் புகழ்பெற்று விளங்கிய அரங்கக் கலைவடிவமான 'கதாகாலட்சேபத்திலும்' ★ காணமுடியும். இக்கலப்புச் சந்த அமைப்பு இக்காட்சிக்கு மிகவும் உறுதுணையாக விளங்குவதை விளக்கத் தேவையில்லை.

குறிப்பாக இந்நாடகத்தில் அதிக அளவில் வண்ணங்களும், சந்தப்பாடல்களும் இடம்பெற்றிருப்பதை முந்தைய இயல்களிலிருந்தே

★ விளக்கம் காண்க : 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக் கூறுகள்'.

உணரமுடியும். இந்நாடகத்தின் முக்கியக் கதை மாந்தர்கள் இரணியனும் பிரகலாதனும் ஆவர். இக்கதையனைவரும் அறிந்த ஒன்று. முன்னர் விளக்கப்பட்டுள்ள நிலையில் இரணியன் கோபம் உச்சகட்டத்தை அடைய அடைய வல்லோசை மிக்க வண்ணங்களும், குற்றெழுத்துக்கள் நிறைந்த வண்ணங்களும் இடம்பெறுவதைக் காணலாம். (எ.கா. 'சற்று நெஞ்சிலச்சமின்றி) ஆனால், குருகுலத்திலிருந்து திரும்பும் தன் மகனிடம் அன்போடு விசாரிக்கும் இரணியன், பிரகலாதன் இருவருமே மெல்லிசை வண்ணம், இயைபு வண்ணம் அமைத்துப் பாடியிருப்பது காட்சிக்கு எவ்வளவு பொருத்தமானது என்பது கூறாமலே நன்கு விளங்கும். (எ.கா. 'மைந்தாவென திருகண்மணி', 'பாலாழி யூடுதுயில்')

இதன்மூலம் சுவாமிகளின் இயற்புலமை, இசைப் புலமை மட்டுமல்லாது நாடகத் தமிழ்ப் புலமையும் தன்னிகரற்றுது என்பது விளங்கும். ஒரு பாடலைப் படைக்கும்போது கதாபாத்திரத்தின் தன்மை என்ற ஒரு அளவுகோலை மட்டும் கொள்ளாமல், அக்கதாபாத்திரம் இடம்பெறும் காட்சிகளையும் பொறுத்து, அவற்றிற்கேற்ப மொழியினையும், இசையமைப்பையும் உருவாக்கிச் செயல்பட்டுள்ளார் சங்கரதாசர்.

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைவளம் நிறைந்து ததும்பும் நாடகங்கள் பிரகலாதன், சத்தியவான் சாவித்திரி, வள்ளித் திருமணம், பவளக்கொடி போன்றவையாகும். இவற்றில் சந்தங்களுக்காகவே புகழ் பெற்றவை 'பிரகலாதன் சரித்திரம்', சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகங்களாகும். இதற்குக் காரணம் இந் நாடகங்களில் இடம்பெற்றுள்ள முக்கியமான கதாபாத்திரங்கள் முறையே இரணியனும், எமதர்மனும் ஆவார்கள். இப்பாத்திரங்கள் இடம்பெறும் காட்சிகளிலெல்லாம் சந்தங்களும், வண்ணங்களும் மாறிமாறி இடம்பெற்று நாடக உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்குப் பெருந்துணை புரிவதை உணரலாம்.

3. 'சதி அனுசூயா' நாடகத்தில் இடம் பெற்றுள்ள 'நாலாம்யுகக் கலியின் பெருமை' எனத் தொடங்கும் மிக நீண்ட பாடலின் சரணத்தில் 'ஜால மொழி பேசியநியாய வழி' எனத் தொடங்கி வித விதமான வண்ண அடிகள் இடம்

பெற்றிருக்கும் பாங்கினை முன்னரே கண்டோம். கலியுகத்தில் நிகழக் கூடிய செயல்களை விவரித்துச் சொல்லக் கூடியதாக இப்பாடல் அமைவதால் இவ்வாறு பல்வேறு உணர்வுகளின் சங்கமமாக கலப்புச் சந்தங்களால் உருவாக்கியுள்ளார் சுவாமிகள். இப்பாடலில் சுவாமிகளால் ஏறத்தாழ தொண்ணூறு ஆண்டுகளுக்கு முன் இவ்வுலகில் நிகழக் கூடும் என்று அனுமானிக்கபட்ட செயல்கள் பலவும் இன்று அன்றாட வாழ்க்கையில் பத்திரிகைச் செய்திகளாக ஊடகங்களில் வெளிவருகின்றன. இதன் மூலம் சுவாமிகளின் தீர்க்கதரிசனம் எத்தகையது என்பதையும் உணரலாம்.

எ.கா. "சூமியர் மிகுதியாக யூரிலலை வெறி நாய்கள்

. . . .

. . . .

எட்டியு தைத்துயர் கற்பின ரைத்தம

திட்டம திற்குறை பட்டுவதைத்திடு வார்கள்".

இப்பாடல் இரக்கத்தையும் அவலச்சுவையையும் வெளிக் கொணரக் கூடிய நாதநாமக்ரியா இராகத்தில் இசையமைக்கப்பட்டுள்ளது மேலும் சிறப்பிற்குரியது.

4. நாடகம் : அபிமன்யு சுந்தரி

அபிமன்யு துவாரகைக்குச் சென்று கிருஷ்ணன் மகள் சுந்தரியை மணமுடித்து வருவதாகத் தன் தாய் சுபத்திராவிடம் மிகவும் கோபத்துடன் கூறுகிறான். கிருஷ்ணன் தன் மகளை துரியோதனன் மகனுக்கு மணமுடிப்பதாகக் தெரிவித்ததால் அபிமன்யு அவர்களுடன் போரிட்டு வென்று சுந்தரியை அடைவதாகக் கூறுகிறான்.

இராகம் : அடாணா. தாளம் : ஆதி

பல்லவி

"எடுத்து விற்கணை தொடுத்து வாட்டுகிறேன் – மட்டி

இடையர் படைமுழுவதும் நொடியினில் மடியவே

அனுபல்லவி

அடுத்த மருமகன் இருக்க அயலிலே
கொடுக்க இசைவுறும் மடத்தடியர்களை (எடுத்து)

சரணம்

அண்டரண்ட பகிரண்ட எண்டிசையெல்லாம் வணங்க
அதிக மேன்மையாய்ப் பொருந்தும்–ஜெய
அருச்சுன வீரனுக்கு
உரித்துள்ள மைந்தனென
அவரவரறிந் திருந்தும்
வண்ட நினைவது கொண்ட கொடியரை
கண்டவுடனிரு துண்டமென விழ" [8]

(எடுத்து)

இப்பாடலின் பல்லவி முதலடி 'தனத்த தத்தன தனத்த தாத்தனனா தத்த' என்று வல்லோசையில் தொடங்கி அடுத்த அடியில் முடுகியலடியாக சொற்கள் மட்டும் விரைவு நடையில் 'தனன தனதனன தனதனதனதன' என்று அமைந்து அபிமன்யு எனும் பாத்திரம் தனது கோபத்தையும், வீரத்தையும் வெளிப்படுத்த உதவுவதைக் காணலாம். அநுபல்லவி வல்லோசையிலும், சரணம் மெல்லோசை, இடையோசை, இவற்றுடன் விரைவு நடையும் ஒருங்கிணைந்து காட்சிக்கும், கதாபாத்திரத்திற்கும் வலிமை கூட்டுவதை உணரலாம். சந்த ஓசை மாறுபட்டு விளங்குவதுடன் பாடப்படும் பாடலுக்கும், காட்சிக்கும் பொலிவூட்டுகின்றன. சரணம் முழுவதும் 'தனதின தகதிமி' என்று நான்கன் நடையில் விரைந்து பாடப்படும் பொழுது அடாணா இராகத்தில் அந்நடிகனின் வீர உணர்வு கொப்பளிக்கச் செய்யும்.

முன்னரே குறிப்பிட்டது போல் வீரம், கோபம், சோகம் ஆகிய மூன்று உணர்வுகளும் மிகுந்து விளங்கும் 'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்திற்குச் சந்தங்கள் பெருந்துணை புரிகின்றன.

5. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

காட்சி : கஜகேதுவால் கண்களை இழந்து காட்டில் வாடுகின்ற தன் பெற்றோரைக் கண்டு சத்தியவான் கோபத்துடன் பாடுகிறான்

இராகம் : அடாணா தாளம் : ஆதி

கண்ணி

"இப்படிச் செய்திட்ட துஷ்டன்
எப்படிப் பட்டவன் கிட்டிக்
கைப்பிடியாகப் பிடித்தடித் திடித்தெதிர்த் திழுத்துக்
குப்புற விழுத்தி யுதைப்பேன்—உதைத்
தப்புறம் உடலைச் சிதைப்பேன்
தப்பிதமில்லாத உம்மைப் பத்தினியினோடு கண்ணைக்
குத்திக் காட்டில் விட்டவனை
வெட்டிக் கொல்லாமற் போவேனோ
(இப்படி)

எறிபடை குத்துப் படை விடுபடை விட்டுப்படை
எய்படை யெல்லாம் பயின்றவன்—ஒரு
எதிரி இதுவரையும் வரவில்லை யென்று நினைத்
தெதிர் பார்த்துக் கொண்டு நின்றவன்
மரியரதகஜ துரகபதாதிகளணி
வகுக்கக் கற்றிருக்கின்றவன்—உமது
மைந்தனென இந்தச் சண்டா ளனைச் சொல்ல பூமியிலே
வந்து பிறந்திருக்கின்றவன்
சிறிய வயதுள்ளவன் செய்தென்ன வென்ற பாவி
தீமையை உமக்குச் செய்தான் சீக்கிரத்தில் கொல்வேனாவி" [9]
(இப்படி)

இப்பாடலைப் படித்ததுமே இதன் விரைவு நடையைப் புரிந்து கொள்ளலாம். ஆதி தாளத்தில் அமைந்த இக்கண்ணியில் எழுத்துகள் குறிலும்,

வல்லினமுமாகக் கூட்டம் கூட்டமாக அமைந்திருக்கின்றன. அரசனும், அரசியுமாக இருந்த தனது பெற்றோர் திடீரென்று காட்டில் கண்களை இழந்து அநாதைகள் போலத் திரிவதைக் கண்ட ஒரு மகனின் துடிப்பையும், கோபத்தையும், பதைப்பையும் வெளிப்படுத்த வல்லது இப்பாடலமைப்பு. இப்படிப்பட்ட உணர்ச்சி வசப்பட்ட நிலையில் ஒருவர் ஒழுங்கு படுத்தப்பட்ட பாவகையில் பாட இயலாது. இக் கலவையான உணர்ச்சிகளை வெளிக் கொணரும் இப்பாடல் வல்லோசை, இடையோசை, குறில், நெடில் ஒலிகள், உருட்டுச் சொற்கள், முடுகுகள் எனக் கலப்புச் சந்தங்களாக அமைந்தது நாடகத் தமிழின் தனித் தன்மையை மீண்டும் மீண்டும் நினைவு படுத்துகிறது. இது போன்ற அமைப்புடைய பாடல்களை இராம நாடகத்திலும், மகாபாரத கதையை நிகழ்த்தும் தெருக் கூத்துகளிலும் காணலாம். இப்பாடலும் அடாணா இராகத்திலேயே அமைக்கப்பட்டிருப்பது இங்கு கவனத்திற்குரியது. இங்கு ‘அடாணா’ இராகத்தைப்பற்றிய ஒரு குறிப்பை உணர்ந்து கொள்ளுதல் நன்று. பழந்தமிழிசையில் ‘யாழ்முரி’ எனும் பண்ணே ‘அடாணா’ இராகம் என்று தென்னகச் செவ்விசையில் அழைக்கப்படுகிறது. திருஞான சம்பந்தரின் ‘மாதர் மடப் பிடியும்’ எனும் தேவாரம் பாடல் ‘யாழ்முரி’ யில் அமைந்து மிகவும் புகழ் பெற்றதாகும் ‘திருத்தருமபுரம் பதிகம்’ முழுவதுமே யாழ்முரியில் பாடப் படுகிறது. ‘அடாணா’ என்ற பெயர் பிற்காலத்தில் வந்திருந்தாலும் தமிழில் மிகவும் தொன்மையான பண்ணாகும் இது மேலும் சங்க காலத்தில் இருந்த ஏழ் பெரும் பாலைகளுள் ஒன்றான ‘அரும்பாலை’ யில் (சங்கராபரணம்) கிளைத்த கிளைப்பண்ணாகும் யாழ்முரி எனும் இந்த அடாணா ராகம். பொதுவாக இந்த இராகம் கருணை, இரக்கம், அன்பு இவற்றை வெளிப்படுத்தவே திருமுறைகள் பாடிய நாயன்மார்களாலும், கிருதிகள், கீர்த்தனைகள் பாடிய தியாகராஜர் போன்ற வாக்கேயக்காரர்களாலும் (சாகித்தியகர்த்தார்கள்) பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

எடுத்துக்காட்டுகள் :

1. மாதர் மடப் பிடியும் – தேவாரம்

2. அம்பா நீ யிரங்கா யெனில் புகலேது – பாபநாசம் சிவன்

3. ஏல நீ தயராது – தியாகராஜர்.

இதே போன்றே தமது நாடகங்கள் பலவற்றிலும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும் அடாணா இராகத்தைப் பயன் படுத்தியுள்ளார்.

எ.கா.

'மார்க்கத்தில் கண்ட கனி தனக்குற்ற
சிலாக்கிய மென்ன முனியே'
(வள்ளித் திருமணம்)

'மா பாவி யோர்குடி வாழும் மதுரைக்கு
மன்னா போகாதீரின்று'
(கோவலன் சரித்திரம்)

இது இசை இலக்கண மரபை யொட்டியமைந்தது. நாடகத் தமிழ்ப் புலவரான சுவாமிகள் இதே இராகத்தைப் பாடு முறையாலும், பாடல்களில் அமைந்த சந்தங்கள் மூலமும் வீரமும், கோபமும் கொப்பளிக்கச் செய்யும் முகத்தான் இசையமைப்பில் தனிப்பட்ட உத்தி முறைகளைக் கையாண்டு அதில் வெற்றியும் கண்டுள்ளார். இதன் மூலம் ஒரு இராகம் குறிப்பிட்ட சுவைக்கு மட்டுமே பொருந்தும் எனும் பழங் கோட்பாட்டினை முறியடித்தார். இது போன்று வேறு சில இராகங்களையும் வேறுபட்ட சுவைகளுக்குப் பயன்படுத்தியவர் சுவாமிகள். சிலப்பதிகார உரையில் அடியார்க்கு நல்லார், 'தேவபாணி' என்றது, இயற்றமிழிலும் . . . . இசைத்தமிழிலும் . . . . நாடகத் தமிழிலும் என்று வெவ்வேறு முறையில் பாடப்படும் என்பதைத் தெளிவுபடக் கூறியுள்ளார். இதனடிப்படையில் நாடகத்தமிழின் தனி இசைத் தன்மையை நமக்குக் காட்டியவராகத் திகழ்கிறார் நம் சங்கரதாசர்.

(ii) அக்காலத்தில் தமிழ்ச் சூழலில் இருந்து வந்த பிற மொழி, பிறநாட்டு இசை வடிவங்களையும் உள்வாங்கிக் கொண்ட, அவற்றைத் தேவைக் கேற்ப, திறம்படத் தமது நாடகங்களில் புகுத்தியவர் சுவாமிகள். ★ மேற்கத்திய, ஆங்கில இசை வடிவத்தினை 'இங்கிலீஷ் நோட்' என்ற பெயரில் சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் பரவலாகத் தர்க்கப் பாடல்களில் புகுத்திப் பெரும்

★ விளக்கம் காண்க : 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக் கூறுகள்'.

வெற்றி கண்டவர் சுவாமிகள். குறிப்பாக எமன்–சாவித்திரி–இடையே நிகழும் தர்க்கங்களில் இந்த இசை வடிவம் சிறப்பாகக் கையாளப்பட்டுள்ளது. இவற்றில் சில தர்க்கங்களில் சந்தங்களையும் பயன்படுத்தி மேலும் புதுமை படைத்தார் சுவாமிகள். எடுத்துக்காட்டாக, கீழ் வரும் பாடலைக் காண்போம்.

இராகம் : பியாக் தாளம் : ஏகம்

(கண்ணி)

எமன் : எட்டி வனத்தி லுற்று நடப்பதை
விட்டுவிடு வனிதா

சாவி : இச்சை விளைத்தவர் நட்புயிரைத்தர
ஏதுவாது ஏழைக் கிரங்குமையா

எமன் : இட்ட விதிப்படி முற்றுமதைப்புவி
தப்புவதே தில்லையே

சாவி : இப்புவியிற்பதி பிச்சை கொடுத்திடும்
ஏகேன் ஏகேன் இல்லை யென்றாலுண்மையாய்

. . . .

இதுவரை சந்த ஓசையுடன் அமைந்த இத் தர்க்கப்பாடல் மேலும் சந்தமின்றித் தொடர்கிறது. இப்பாடலில் எமன், சாவித்திரி இருவரின் பாடலுமே வல்லோசை மிகுந்து விளங்குவதைக் காணலாம். இருவருமே தங்களின் நிலையை உறுதியாக வெளிப்படுத்த இவ் வல்லோசை பயன்படுகிறது. மேலும் கமகமின்றிப் (அசைவின்றி) பாடக் கூடிய மேற்கத்திய இசைக்கு இந்துஸ்தானி இசையின் 'பியாக்' எனும் இராகத்தைக் தேர்ந்தெடுத்திருக்கிறார் சுவாமிகள். இந்துஸ்தானி இசையிலிருந்து தென்னகத்திற்கு வந்த ஜோன்புரி, சிந்துபைரவி, 'இந்துஸ்தான் பெஹாக்' என்றழைக்கப்படும் பியாக் போன்ற இராகங்களைத் தமது நாடகங்களின் மூலம் தமிழ்நாட்டில் மிகவும் பிரபல மடையச் செய்தவர் சுவாமிகள் என்றால் அது மிகையாகாது. பொதுவாக, 'இங்கிலிஷ் நோட்' என்று இசையமைப்புச் செய்திருக்கும் பாடல்களுக்கு அடிப்படையாக சங்கராபரண இராகச்

சுரங்களையே பயன் படுத்தியுள்ளார் சுவாமிகள். சில பாடல்களுக்கு மட்டுமே 'பியாக்' அல்லது 'பெஹாக்' என்றழைக்கப்படும் இராகத்தைப் பயன் படுத்தியுள்ளார்.

5. நாடகம் : சீமந்தனி

காட்சி : சீமந்தனி சந்திராங்கதன் உருவத்தை எழுதிக் கொண்டிருக்கிறாள். அவளுடைய தோழியர் விலாசி, சாரணி அருகே நிற்கின்றனர், அவர்கள் பாடும் தர்க்கப்பாட்டு.

இராகம் : ஆனந்த பைரவி தாளம் ஆதி

சந்தம்

சீமந். : தங்கி நேர்ந்த துணையே அடடிசகி
வந்து சார்ந்த முகுபா ரிதுபொழுது
சந்தி ராங்க ருருநா னெழுதினது—சரிதானா

வி—சா. : சங்கை யேந்த தில்லையே அவருருவை
இங்கு தேர்ந்தெ ழுதினாயி னியொருவர்
சந்தி யாய்ந்து மிதுபோல் எழுதிடினும்—அமையாதே

சீமந். : சிங்க மார்ந்த பலவான் விரைவிலிரு
கொங்கை தோய்ந்த ணைவரோ நிடதபுரி
சென்று சேர்ந்த பொழுதே யெனையகல—விடுவாரோ

வி—சா. : திங்கள் போன்ற முகியே அவருன் மயன்
கொண்டு ளோய்ந்த தறிவாய் இதுபொழுது
சிந்தை சோர்ந்த முவதேன் விரைவிலவர்—வருவாரே

சீமந். : செங்கை யேந்துங் கழையான் மலர்விசிகம்
ஐந்து மோர்ந்து விடலால் ஒலியினொடு
சிந்து மூண்டு பெறலால் வருகுமயல்—சகியேனே

வி—சா. : செம்பொன் வேய்ந்த திருவே மலர்நிறை கொள்
கொம்பு போன்ற உருவே துயரைவிடு
செண்டு மேந்தி மருவார் கணவருனை—அணைவாரே

சீமந் : அங்கி யேங்கும் விதமா யணலமதி
பொங்கி வீழ்ந்து மெனையே உடல்கருக
அண்டி நோம்ப டியிலோ புரிகொடுமை—தவிர்வேனோ.

இப்பாடல் முழுவலதும் ஒரே சந்தத்தில் அமைந்திருப்பதுடன் நாற்சீரடிகள் மூன்றைக் கொண்ட கண்ணிகளாக அமைந்து ஒவ்வொரு ஈற்றடியிலும் திருப்புகழில் வரும் தொங்கல் போன்று 'சரிதானா' 'அமையாதே' என அமைந்துள்ளது. மெல்லோசை நிறைந்து மெல்லிசை வண்ணமாய் விளங்குகிறது. திருப்புகழ் போன்ற பாடலமைப்பில் உள்ளது தெளிவு.

இப்பாடலின் சந்த அமைப்பு வருமாறு :

"தந்த தாந்த தனனா தனனதன
தந்த தாந்த தனனா தனனதன
தந்த தாந்த தனனா தனனதன – தனதானா'

ஆதி தாளத்தில் அமைந்த இப்பாடல் தாளநடையில் மிக அழகாக 3+4+4+5 என்று 16 மாத்திரை இரட்டிக்கும் விதமாக விளங்குவது தனிச் சிறப்பு அதாவது 'தகிட–தாங்கு–தகதீம்–தகததிட' என்று பாடல் முழுதும் ஒரே நடையிலமைந்து இனிமை பயக்கிறது. சீமந்தனியின் விரகதாபத்தை வெளிப்படுத்தும் இக்காட்சிக்கு இச்சந்தப்பாடல் மிகவும் பொருந்தி வருவதுடன், ஆனந்த பைரவி இராகத்தில் மெல்லோசை மிகுந்த இப்பாடல் பார்வையாளர்களைப் பரவசப்படுத்தும் என்பது உள்ளங்கை நெல்லிக்கனி. ★

இதுகாறும் கூறியனவற்றால் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இடம் பெற்றிருக்கும் வண்ணங்களும் சந்தங்களும் வெறும் கவியழகுக்காகப் படைக்கப்பட வில்லை என்பது புலனாகும். நாடகக் காட்சி, கதை மாந்தர்களின் குண நலன்கள், கதை மாந்தர்களின் வேறுபட்ட மனவுணர்வுகள், நிகழ்வுகளை விவரித்தல், நாடகக் கதையை நகர்த்திச் செல்லுதல் எனப் பல கூறுகளிலும் சந்தங்கள் பயன்பட்டுள்ளன. இரணியன், எமன், இந்திரஜித், கடோத்கஜன் போன்ற கதாபாத்திரங்களுக்கு வல்லோசை மிக்க சந்தங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டாலும், அவர்களின் மாறுபட்ட உணர்வு வெளிப்படும் பொழுது

★ இச் சந்தப்பாடல் இந்நூலில் எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ள பிற சந்தப்பாடல்களிலிருந்து பெரிதும் மாறுபட்டு தனித்தன்மையுடன் விளங்குகிறது.

மெல்லோசை, இடையோசை மிகுந்து காணப்படுவதையும் உணரமுடியும். இரவு முழுவதும் நடத்தப்படுவதான சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பார்வையாளர்க்கு சோர்வு ஏற்படாத வகையில் சந்தங்கள் துணைபுரிகின்றன.

இரணியன், இந்திரஜித், எமன் போன்ற பாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்கும் நடிகர்களுக்கு இச்சந்தங்கள், ஓசை மூலமும், எழுத்தொலிகள் மூலமும் அதிர்வுகள் மூலமும் உணர்வை உடல் மூலமும், முகத்தின் மூலமும் வெளிப்படுத்தும் சாத்தியக் கூறுகளை அதிகப்படுத்துகின்றன. இச்சந்தங்கள் நடிகரின் அனைத்து அசைவுகளுக்கும் தாளத்தையும், வேகத்தையும் நிர்ணயிக்கின்றன. அதன் மூலம் நடிகரின் அசைவுகள் பார்வையாளரை எளிதில் கவர்கின்றன. வல்லோசையும், குற்றெழுத்துக்களின் ஒலியும், நெட்டெழுத்துக்களின் நீண்ட ஒலியும், உருட்டு, முடுகு வண்ணங்களின் விரைவு நடையும் எமன் போன்ற கதாபாத்திரத்தின் தன்மையையும், குண நலன்களையும், காட்சியில் நிகழவுள்ள நிகழ்ச்சியின் தன்மையையும் கூட, பார்வையாளர்களுக்கு அறிவுறுத்துகின்றன.

எனவே, சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இடம் பெற்றுள்ள வண்ணங்களும் சந்தங்களும், நாடகத்தின் மிகமுக்கியக் கூறுகளான, கதை, பாத்திரப்படைப்பு, மொழி, நடிப்பு, உணர்வு வெளிப்பாடு, பார்வையாளர்களுக்கான நாடகச் சுவை, காட்சியமைப்பு, இசை ஆகிய அனைத்திலும் மிகச் சிறந்த பங்களிப்பினைச் செய்துள்ளன என்று உறுதியாகக் கூறமுடியும். நான்கு, ஐந்து, ஆறாம் இயல்களில் நாடகக் காட்சி பற்றிய குறிப்புடன் எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ள வண்ண, சந்தப்பாடல்களைக் கண்ணுற்று அதன் வழி இவ்வுண்மையை உணர முடியும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. உ. வே. சாமிநாதய்யர் (ப.ஆ), சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பத வுரையும், அடியார்க்கு நல்லாருரையும், 1985, பக். 79–91.

2, மேலது, ப. 64.

3. பவளக் கொடி சரித்திரம், முன்னுரை.

4. கோவலன் சரித்திரம், முன்னுரை.

5. உ. வே. சாமிநாதய்யர் (ப.ஆ), மேற் சுட்டியநூல், ப. 61.

6. சுலோசனா சதி, ப. 50.

7. பிரஹலாதன் சரித்திரம், ப. 61.

8. அபிமன்யு சுந்தரி, பக். 39, 40.

9. சத்தியவான் சாவித்திரி, ப. 31.

10. மேலது, பக். 76, 77.

நிறைவுரை

நிறைவாக 'சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சந்தங்கள்' என்னும் இந்த ஆய்வின் வழி பெற்ற முடிவுகள் இங்கு சுருக்கமாகத் தொகுத்து வழங்கப்படுகின்றன.

அ. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் மிகவும் நலிவுற்று, சீரழிந்திருந்த தமிழ் நாடகக் கலைக்கு புத்தூயிரூட்டி ஈராயிரமாண்டு தொன்மையான தமிழ் நாடக வரலாற்றில் நீங்கா இடம் பெற்றவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். இயல், இசை, நாடகம் எனும் முத்தமிழிலும் புலமை பெற்றிருந்ததுடன், ஞானசம்பந்தர், அருணகிரிநாதர் வழி நின்று சந்தத் தமிழையும் தமது நாடகங்கள் மூலமாகவே வளர்த்தார். வண்ணங்களையும், சந்தங்களையும் இயற்றுவதில் தமது முன்னோடிகளிலிருந்து மாறுபட்டுத் தனித் தன்மையுடன் விளங்கினார். நாடகத் தமிழுக்கான சந்தப்பாக்களை இயற்றி முன்னோடியாகத் திகழ்ந்தார். மிகப்பழமையான தமிழ்ச்சந்த மரபின் தொடர்ச்சியாகக் கடந்த நூற்றாண்டில் பணியாற்றியுள்ளார்.

ஆ. சந்தம், வண்ணம் ஆகிய இரண்டும் ஒன்றே என்பது போன்ற ஒரு மயக்கத்தை ஏற்படுத்தினாலும் அவை இரண்டும் வெவ்வேறானவை என்பது தெளிவு. தமிழிலக்கண அறிஞர்களும், மொழியியலாளர்களும் இதனை மேலும் தெளிவாக வேறுபடுத்திக் காண்பிக்க வேண்டும்.

பழந்தமிழ் இலக்கண நூல்களில் சந்தப்பா பற்றிய குறிப்புகள் இல்லையெனினும் சங்க இலக்கியம் தொடங்கி இன்றைய இலக்கியம் வரை 'சந்தம்' தமிழின் பிரிக்கமுடியாத அங்கமாக விளங்குகிறது.

சந்தப்பாக்களும், வண்ணப்பாக்களும் இசைத்தமிழ் இலக்கண அடிப்படையிலானவை. இவை இரண்டுமே ஆதிகாலந்தொட்டு இசைத் தமிழிலும், நாடகத் தமிழிலும் நனி சிறந்து திகழ்கின்றன.

இ. இசைத்தமிழ் இலக்கணம், இயற்றமிழ் இலக்கணத்திலிருந்து பெரிதும் வேறுபட்டது. இசைத்தமிழ்ப்பாடல்களுக்கு நேர், நிரை, மா, விளம், காய், கனி

முதலிய அசை வாய்பாடுகள் பொருந்தி வரா. இயற்றமிழில் வரும் மாத்திரையாளவும் வெவ்வேறானவை.

வண்ணங்களும், சந்தங்களும் பாடலின் பண்ணையும், தாளக் கட்டையும் நிர்ணயிப்பதில் பங்காற்றுகின்றன. தேவாரக் கட்டளைகள் சந்தங்களோடு ஒப்பு நோக்கத் தக்கவை.

தாளங்கள் ஐந்து வகை அலகுகளிலும், ஐந்து வகை நடைகளிலும் செயல்படுதல் போல சந்தக்குறிப்புகளும் முழவுச் சொற்கட்டுகளைப் போல மூன்று, நான்கு, ஐந்து, ஏழு, ஒன்பது எனும் ஐந்து வகை நடைகளிலும், அலகுகளிலும் பயின்று வரத் தக்கவை.

தொல்காப்பிய நூற்பாக்கள் சில இயற்றமிழைக் காட்டிலும் இசைத் தமிழுக்கே பொருந்தி வருகின்றன. குறிப்பாக குறுக்கம், நீட்டம் (அளபிறந்துயிர்த்தல். . . .) பற்றிய நூற்பாக்கள், இசைக்கு அடிப்படையான ஒலிகள், ஓசை, வண்ணம் இசை பற்றிய நூற்பாக்கள் யாவும் இசைத் தமிழுடன் பெரிதும் பொருந்துவனவாகும். எனவே, இதனடிப்படையில் இசை இலக்கணத்துக்கான உரைகள் எழுதப்பட வேண்டும்.

(ஈ) தொல்காப்பியர் காட்டும் இருபது வண்ணங்களில் இசைத் தமிழிலும், நாடகத் தமிழிலும் அதிகம் பயின்று வரக் கூடிய வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம், இயைபு வண்ணம், நெடுஞ்சீர் வண்ணம், குறுஞ்சீர் வண்ணம், சித்திர வண்ணம், உருட்டு வண்ணம், முடுகு வண்ணம் ஆகியவற்றில் சுவாமிகள் நாடகத் தேவைக் கேற்ப, திறம்படப் பாடல்களைத் படைத்துள்ளார். தொல்காப்பியம் கூறும் இலக்கண அடிப்படையில் இவை இவ்வண்ணங்களுக்குச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டுகளாகத் திகழ்கின்றன. இவற்றுடன் அளபெடை வண்ணம், ஒழுகு வண்ணம் பற்றிய இலக்கண அடிப்படையில் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள் ஆய்வு செய்யப்பட வேண்டும். இளங்கோவடிகள், திருநாவுக்கரசர், ஞானசம்பந்தர், அருணகிரிநாதர், வண்ணச் சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகள் ஆகியோரைத் தொடர்ந்து, அம்மரபு அழிந்து விடாமல் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தமது நாடகப் பாடல்கள் மூலம்

வண்ணங்களை அறிமுகப் படுத்தினார். ஆயினும் அவர் எவ்விடத்திலும் தனது பாடல்களுக்கு வண்ணம் என்று தலைப்பிடவில்லை.

தமிழில் நாடகத்தமிழ் நூல்கள் அருகி விட்டன என்று அங்கலாய்ப்போர் சுவாமிகளின் நாடகப் படைப்புகளை அலசி ஆராய்ந்து அவற்றின் மூலம் நாடகத்தமிழின் சிறப்பான கூறுகளை வெளிக் கொணர வேண்டும் என்பதை இவ்வாய்வின் முடிவு வலியுறுத்துவதாக உள்ளது.

உ. வண்ணத்திலிருந்து சந்தத்தை வேறுபடுத்திக் காட்டும் வகையில் சந்தப் பாக்களான, சந்த விருத்தங்கள், சந்தக் கலித்துறை, சந்த வஞ்சித் துறை என்று இலக்கணத்திலிருந்து மாறுபடாது தமது நாடகங்களில் சுவாமிகள் படைத்துள்ளார். இவை தவிர தர்க்கத்திற்காக ஆதி, ரூபகம், சாய்ப்பு போன்ற தாளங்களிலமைந்த சந்தப் பாடல்களையும் புனைந்துள்ளார்.

ஞானசம்பந்தர், அருணகிரிநாதர் ஆகியோரின் மரபில் வந்தாலும் சுவாமிகள் நாடகத் தமிழுக்கான இலக்கண அடிப்படையில் தமது தனித்தன்மை விளங்கும் வண்ணம் படைப்புகளை உருவாக்கியுள்ளார்.

(ஊ) இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ் இலக்கண மரபு வழிநின்று வண்ணங்களையும், சந்தங்களையும் படைத்த சங்கரதாசர் நாடகத் தமிழுக்கேற்ற வகையிலும் பல சந்தப் பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார்.

சிலப்பதிகார உரையில் அடியார்க்கு நல்லார் இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் இம்மூன்றுக்குமான பாவகைகள் வேறுபட்டவை என்று தெளிவுபடுத்தியிருப்பதற்கேற்ப, கலப்பு சந்தங்களையும், தனிப்பண்புகள் கொண்ட சந்த ஓசை நிறைந்த பாடல்களையும் சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் புனைந்துள்ளார்.

எமன், இந்திரஜித், இரணியன் போன்ற ஆண் பாத்திரங்களுக்கும், பவளக் கொடி, அல்லி போன்ற பெண் பாத்திரங்களுக்கும் வல்லிசை வண்ணம், குறுஞ்சீர் வண்ணம் போன்ற அமைப்புகளிலும், பிற கதாபாத்திரங்களுக்கு இயைபு வன்ணம், நெடுஞ்சீர் வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம் போன்ற

அமைப்புகளிலும் பாடல்கள் உள்ளன. இருப்பினும் கதாபாத்திரத்தை மட்டும் மனத்தில் கொள்ளாது, நாடகக் காட்சி, உணர்வு ஆகியவற்றுக்கு ஏற்றவாறு சந்தங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கும், கதை மாந்தர்களின் பண்பு நலன்களை உணர்ந்து கொள்வதற்கும், நாடகக் கதை நிகழ்வுக்கும், நாடக மொழி, இசை இவற்றை வளப்படுத்துவதற்கும் வண்ணங்களும், சந்தங்களும் உறுதுணையாய் விளங்குகின்றன என்பதில் ஐயமில்லை. பார்வையாளர்கள் நாடகச் சுவையை நன்கு துய்ப்பதற்கும் இவை பெருந்துணை புரிகின்றன.

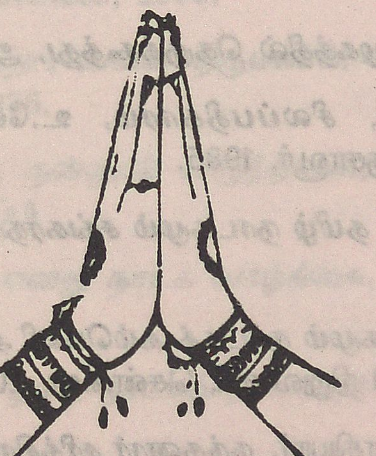
ஆங்கில நாடக மேதை ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் இலக்கியமாகப் படிக்கப்பட்டு, உலக மொழிகளில் பன்னாட்டு அறிஞர்களாலும், இலக்கிய வாதிகளாலும் திறனாய்வு செய்யப்பட்டதன் மூலமாக உலகம் முழுதும் அவை பரவின ; புகழடைந்தன.

அவருடைய நாடகங்களில் இடம்பெற்ற 14 வரிக் கவிதைகள் (sonnets) தனி இலக்கியமாக ஆராயப்பட்டன. ஆனால், தமிழ்ச் சூழலில் அம்மேதைக்கு இணையான நாடகத் தந்தை சங்கரதாஸ் சுவாமிகளை அறிஞர்களும் இலக்கிய வாதிகளும் கண்டு கொள்ளவேயில்லை. இந்நிலையில், இவ்வாய்வின் நோக்கம் சுவாமிகளுடைய நாடகங்கள் படிப்பதற்கான இலக்கியமாக முதலில் உணரப்பட வேண்டும். சுவாமிகள் வெறும் நாடக ஆசிரியரோ, கூத்தாடியோ அல்ல அவர் ஓர் ஈடிணையற்ற இயல், இசை, நாடகத் தமிழ்ப்புலவர். அவுருடைய நாடகங்களில் இசை உருக்கள் தவிர வெண்பா, கலிப்பா, வஞ்சித்துறை, விருத்தப்பா வகைகள், கொச்சகம், கழிநெடிலடி விருத்தங்கள், சிந்து வகைகள் மட்டுமின்றி தமிழின் தொன்மையான, வண்ணப்பாக்களும், சந்தப்பாக்களும் பரவலாக நிறைந்துள்ளன. நாடகத்தமிழ் என்பது சுவாமிகளின் நாடகங்கள் தாம் என்பதில் ஐயமில்லை. அவருடைய நாடகங்கள் அவர்காலச் சூழலுக் கேற்பவும், தமிழ் மரபில் வழி வழியாக வந்த பண்புகளுக் கேற்பவும், இத்தமிழ் மண்ணின் கூத்து மரபினை ஏற்றும் படைக்கப்பட்டன என்பதை கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

சுவாமிகளுடைய நாடகங்கள் புராணக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை, அவற்றில் புரட்சிக் கருத்துகள் இல்லை என்ற காரணங்களை யெல்லாம் கூறி அவற்றை நிராகரித்தல் கூடாது. சமுதாயத்திற்குத் தேவையான ஏராளமான கருத்துகளை உள்ளடக்கியவை அவர் தம் நாடகங்கள்.

மேற்கத்திய கலாச்சாரத் தாகம் கொண்டு, மேலை நாட்டு நாடக அறிஞர்களின் படைப்புகளில் உள்ள மேன்மைகளெல்லாம் சுவாமிகளின் படைப்புகளில் இல்லை என்பதும் தவறு. இம்மண்ணின் பண்பாடு, நாகரிகம், இசை, மொழி, ஆட்டங்கள், மக்களின் நம்பிக்கைகள் ஆகியனவற்றின் அடிப்படையில் இம் மக்களுக்கான அரங்காக விளங்கியது சுவாமிகளின் இசை நாடக அரங்கு. இன்றும் தமிழ் நாட்டின் பல மாவட்டச் சிற்றூர்ப் புறங்களிலும் ஆயிரக்கணக்கான மக்கள் அவற்றைக் கண்டு களித்து வருகின்றனர்.

எனவே ‘சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சந்தங்கள்’ எனும் இந்த ஆய்வின் முடிவுகள், சுவாமிகளின் நாடகங்களில் உள்ள இயல், இசை, நாடகக் கூறுகள் பற்றிய பல ஆய்வுகளுக்கு ஒரு நல்ல தொடக்கமாக அமைய வேண்டும். அதனைத் தொடர்ந்து இசைத் தமிழிலும், நாடகத்தமிழிலும் மேலும் பலப்பல ஆய்வுகளும், நூல்களும் வெளிவந்து ‘தேமதுரத்தமிழோசை’ உலகமெல்லாம் பரவும் வகை செய்தல் வேண்டும்.



துணைநின்ற நூல்கள்

1. அங்கயற்கண்ணி. இ., *இசையும் இலக்கியமும்*, கலையகம், சென்னை, 1991.
2. அங்கயற்கண்ணி. இ., *திருப்புகழ்ப் பாடல்களிற் சந்தக்கூறுகள்*, ஐந்திணைப் பதிப்பகம், சென்னை, 1989.
3. அங்கயற்கண்ணி. இ., திருஞான சம்பந்தரின் *தேவாரப்பாடல்களில் இசை*, கலையகம், தஞ்சாவூர், 1999.
4. அங்கயற்கண்ணி. இ., *திருப்புகழிசை*, கலையகம், தஞ்சாவூர், 1999.
5. அண்ணாமலை ரெட்டியார், *காவடிச்சிந்து*, எஸ். இராமநாதன் (ப.ஆ), கலைமகள் இசைக்கல்லூரி, சென்னை, 1999.
6. அண்ணாமலை ரெட்டியார், *காவடிச்சிந்து*, நெல்லை க. சுப்பிரமணியன், (ப.ஆ), மருதம் பதிப்பகம், ஒரத்தநாடு, 2000.
7. அமிதசாகரர், *யாப்பருங்கலக் காரிகை*, வேங்கடசாமி நாட்டார், (ப.ஆ), கழக வெளியீடு, திருநெல்வேலி, 1985.
8. அருணகிரிநாத சுவாமிகள், *திருப்புகழ்*, தொகுதி I, II, III, சுப்ரமண்யபிள்ளை. வ.த., சென்னை, 1926.
9. அருணாசலக் கவிராயர், *சங்கீத இராமாயணம்* (இராம நாடகம்), எஸ்.டி.ஆர். பதிப்பு, கொச்சி, 1988.
10. அழகப்பன். ஆறு., *நாடக விருந்து*, நாடக நிலையம், சென்னை, 1972.
11. அறிவனார், *பஞ்சமரபு*, வீ.ப.கா. சுந்தரம் (உ.ஆ), தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிட், திருநெல்வேலி, 1993.
12. அறிவானந்தம். கே.பி., *சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் தண்டபாணிப் பதிகம்*, சேக்கிழார் பதிப்பகம், சென்னை, 1983.
13. அறிவுநம்பி. அ., *தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து*, அமுதன் நூலகம், காரைக்குடி, 1989.
14. இளங்கோ அடிகள், *சிலப்பதிகாரம்*, உ.வே. சாமிநாதய்யர் (ப.ஆ) தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1985.
15. குணசேகரன். கே.ஏ., *தமிழ் நாடகமும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும்*, அன்னம் (பி) லிட், சிவகங்கை, 1988.
16. குருசாமி. எஸ்., *நாடகமும் நாடகக் கம்பெனி அனுபங்களும்*, தசரதன். ஆ. (ப.ஆ), உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2000.
17. கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், *நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள்*, முல்லை நிலையம், சென்னை, 2001.
18. சகஸ்ரநாமம். எஸ்.வி., *நாடகக் கலையின் வரலாறு*, மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1975.

19. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *அபிமன்யு சுந்தரி*, சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நினைவு மன்றம், சென்னை.

20. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *அல்லி சரித்திரம்*, கிருஷ்ணப்பிள்ளை. மு. (ப.ஆ)., பி.என்.சி. பிரதர்ஸ், மதுரை, 1934.

21. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *அரிச்சந்திரா மயான காண்டம்*, கிருஷ்ணப்பிள்ளை. மு. (ப.ஆ)., பி.நா.சி. பிரதர்ஸ், மதுரை, 1938.

22. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *கோவலன் சரித்திரம்*, கிருஷ்ண பிள்ளை. மு. (ப.ஆ), மதுரை புக்ஷாப், 1939.

23. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *சத்தியவான் சாவித்திரி*, கிருஷ்ண பிள்ளை. மு. (ப.ஆ), மதுரை புக்ஷாப், 1935.

24. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *சதி அனுசூயா*, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை, 1967.

25. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *சாரங்கதரன் சரித்திரம்*, கிருஷ்ண பிள்ளை. மு. (ப.ஆ), மதுரை புக்ஷாப், 1938.

26. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *சிமந்தனி*, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை, 1969.

27. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *சுலோசனா சதி*, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை, 1966.

28. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *ஞானசௌந்தரி சரித்திரம்*, கிருஷ்ண பிள்ளை. மு. (ப.ஆ), மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1939.

29. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *நல்ல தங்காள்*, கிருஷ்ண பிள்ளை. மு. (ப.ஆ), மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1937.

30. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *பவளக்கொடி சரித்திரம்*, கிருஷ்ண பிள்ளை. மு. (ப.ஆ), மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1936.

31. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *பிரகலாதன் சரித்திரம்*, கிருஷ்ண பிள்ளை. மு. (ப.ஆ), மதுரை புக்ஷாப், மதுரை.

32. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *லவகுச நாடகம்*, உலகநாதன். செ. (ப.ஆ), உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2000.

33. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., *வள்ளி திருமணம்*, கிருஷ்ண பிள்ளை. மு. (ப.ஆ), மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1936.

34. சங்கர நமச்சிவாயப் புலவர், *நன்னூல் விருத்தியுரை*, வித்தியானுபாலன அச்சகம், சென்னை, 1957 (8–ம் பதிப்பு)

35. சண்முகம், அவ்வை. தி.க., *எனது நாடக வாழ்க்கை*, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1986 (மூன்றாம் பதிப்பு).

36. சண்முகம், அவ்வை. தி.க., *தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர்*, அவ்வை பதிப்பகம், சென்னை, 1955.

37. சண்முகம், அவ்வை. தி.க., *நாடகக்கலை*, அவ்வை பதிப்பகம், சென்னை, 1981 (நான்காம் பதிப்பு)

38. சுந்தரம். வீ.ப.கா., *தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்*, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, தொகுதிகள் 1–4, 1992, 1994, 1997, 2000.

39. சுந்தரம். வீ.ப.கா., *'சேறை அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு'*, (விருத்தியுரை), தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிட், திருநெல்வேலி, 1993.

40. சுந்தரம். வீ.ப.கா., *தமிழிசையியல்*, தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர், 1994.

41. சுந்தரம். வீ.ப.கா., *தமிழிசை வளம்*, மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம், மதுரை, 1985.

42. சுந்தரம். வீ.ப.கா., *தொல்காப்பியத்தில் இசைக்குறிப்புகள்*, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1994.

43. சுந்தரம். வீ.ப.கா., *பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் தாள முழக்கியல்*, செல்வி பதிப்பகம், திருச்சி, 1995.

44. சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள், *தேவாரப்பதிகங்கள்*, சைவசித்தாந்த மகாசமாஜம், சென்னை, 1935.

45. சுப்பிரமணியம். ரா. புத்தனேரி, *பாட்டும் கூத்தும்*, மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1977.

46. செல்லத்துறை. பி.டி., *'தென்னக இசை இயல்'*, வைகறைப் பதிப்பகம், திண்டுக்கல், 2000 (நான்காம் பதிப்பு).

47. சௌந்தரபாண்டியன். எஸ்., *தமிழில் வண்ணப் பாடல்கள்*, ஸ்டார் பிரசுரம், சென்னை, 1988.

48. தண்டபாணி சுவாமிகள். வண்ணச்சரபம்., *அறுவகை இலக்கணம்*, மு. சண்முகம் பிள்ளை (ப.ஆ), சாந்தலிங்க அடிகளார், திருமடம், பேரூர், 1978.

49. தண்டபாணி சுவாமிகள். வண்ணச்சரபம்., *வண்ணத்தியல்பு*, சாந்தலிங்க அடிகளார், திருமடம், பேரூர், 1976.

50. தண்டியாசிரியர், *தண்டியலங்காரம்*, கொ. இராமலிங்கத் தம்பிரான், கழக வெளியீடு, 1978.

51. தனபாண்டியன். து.ஆ., மற்றும் பலர் (தொ.ஆ) *சங்கரதாசு சுவாமிகளின் பாடல்கள்*, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1989.

52. திருஞான சம்பந்தர், *தேவாரப் பதிகங்கள்*, வைச சித்தாந்த மகா சமாஜம், சென்னை, 1930.

53. திருநாவுக்கரசு சுவாமிகள், *தேவாரப்பதிகங்கள்*, சைவ சித்தாந்த மகாசமாஜம், சென்னை, 1930.

54. திருமுருகன். இரா., *கம்பன் பாடிய வண்ணங்கள்*, மெய்யப்பன் தமிழாய்வகம், சிதம்பரம், 2000.

55. திருமுருகன். இரா., *சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம்*, பாவலர் பண்ணை, புதுச்சேரி, 1993.

56. திருமுருகன். இரா., *சிந்துப்பாவியல்*, பாவலர் பண்ணை, புதுச்சேரி, 1994.

57. திருமுருகன். இரா., *பாவலர் பண்ணை*, ஏழிசைச்சூழல், புதுச்சேரி, 1997.

58. துரைக்கண்ணன். நாரண., *தமிழில் நாடகம்*, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1976.

59. தொல்காப்பியர், *தொல்காப்பியம்*, பொருளதிகாரம் – செய்யுளியல் – இளம்பூரணர் உரை – அடிகளாசிரியர் (ப.ஆ), தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1985.

60. நாராயண சாமி ஐயர். அ. பின்னத்தூர்., (ப.ஆ) *நற்றிணை*, சென்னை, ஆனந்த வருடம்.

61. பகவதி. கு. (ப.ஆ), *தமிழ் மேடை நாடக வரலாறு*, உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2001.

62. பத்மநாபன். சு. அரிமளம்., *தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்*, இசைத்தென்றல், புதுச்சேரி, 2000.

63. பூலியூர் கேசிகன் (ப.ஆ), *பரிபாடல் மூலமும் தெளிவுரையும்*, பாரி நிலையம், சென்னை, 1981.

64. பெருமாள். ஏ.என்., *தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு*, தமிழ்ப்பதிப்பகம், சென்னை, 1979.

65. பெருமாள். ஏ.என்., *தமிழர் இசை*, உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984.

66. மண்டல புருஷோத்தமன், *சூடாமணி நிகண்டு*, எதிராஜ முதலியார் (ப.ஆ), சென்னை, 1897.

67. மௌனகுரு. சி., *நாடகம் அரங்கியல் பழையதும் புதியதும்*, விபுலம் வெளியீடு, மட்டக்களப்பு (ஸ்ரீலங்கா), 1992.

68. மு. இராமசுவாமி மற்றும் பலர் (ப.ஆ), *இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்*, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1999.

69. இராமநாதன் செட்டியார். லெ.ப.கரு., *பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும்*, தமிழிசைச் சங்கம், சென்னை, 1974.

70. விபுலானந்த அடிகள், *யாழ் நூல்*, கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சாவூர், 1974.

71. வீரமாமுனிவர், *சதுரகராதி*, கோபாலகிருஷ்ணக்கோன். இ.மா., மதுரை, 1928.

72. *தமிழ் நாடக மலர்*, உலகத் தமிழாய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1995.

இதழ்கள்

1. *தமிழியல்*, (அரையாண்டு இதழ்), உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, டிசம்பர், 2001.

2. *தெளிதமிழ்*, (தமிழ் வளர்ச்சித் திங்களிதழ்), முனைவர் இரா. திருமுருகன், புதுச்சேரி.

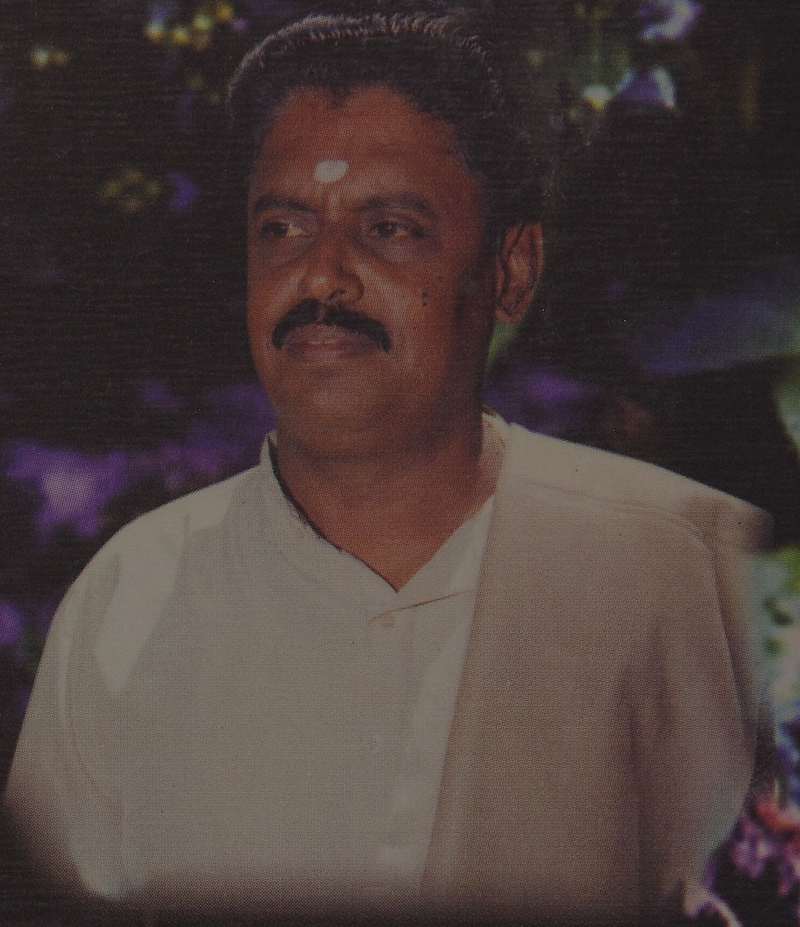
3. *நற்றமிழ்*, (இலக்கிய–இலக்கணத் திங்களிதழ்), புலவர் மு. இறைவிழியன், புதுச்சேரி.

மலர்கள்

1. *தமிழ் கலைவிழா சிறப்பு மலர்*, இந்தசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம், கலாச்சார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சு, இலங்கை, 1994.

2. *நாடகக் கலைக் களஞ்சியம்* (பம்மல் சம்பந்த முதலியார்–எண்பதாம் ஆண்டு நிறைவு விழா மலர்), நாடகக் கழகம், சென்னை.

3. ஸ்ரீ அருணகிரி நாதர் ஆறாவது நூற்றாண்டு *ஜயந்தி விழா–சிறப்பு மலர்*, புதுடெல்லி.



டாக்டர் அரிமளம் சு.பத்மநாபன்
Ph.D. (நாடக இசை), M.A. (ஆங்கிலம்), M.Ed.

அரங்கிசைக் கலைஞர், ஆய்வறிஞர்,
இசைஅமைப்பாளர், சொற்பொழிவாளர்,
இசை, நாடகம் கருத்தாளுநர்
(Resource Person),
தேசிய சேர்ந்திசைப் பயிற்றுநர்
(National Resource Person for Group singing)

வயது : 51

ஆசிரியப்பணி : 26 ஆண்டுகள்

இசைத்துறை : 32 ஆண்டுகள் அனுபவம்

வெளியீடுகள் :
நூல் : 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்'
முதற்பதிப்பு–2000 இரண்டாம் பதிப்பு–2001
ஆய்வுக் கட்டுரைகள் பல
தமிழிசை ஒலிநாடா – 1

ஆய்வுப்புலங்கள் : இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ், நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைகள்

விருதுகள் : 'இசை ஞானச்சுடர்', 'அருட்பா இசைமணி', 'சுக நாத லய ஞானமணி', 'நாடக நற்றமிழ் ஞாயிறு'

இந்நூல் "சங்கரதாசு அடிகளின் வானளாவிய செந்தமிழ் பாடும் சீரிய செவ்வியற் பெரும் புலமையை விளக்குகிறது". "தமிழில் சந்தங்கள் பற்றிய நல்ல இசை இலக்கண நூல் என்றே கூறிவிடலாம்". - வீ.ப.கா. சுந்தரம்

'புதிய கோணங்களில் இசைக்கலை, நாடகக்கலை போன்ற கலைகளை ஆய்வுசெய்ய விரும்புவார் இந்த நூலை முன் ஏராகக் கொண்டு தம் ஏர்களை அந்தத் தடத்தில் இறக்கினால் அமோக சாகுபடி கிடைக்கும். சொல்லேர் உழவரான அரிமளத்தாரின் கலைத்தொண்டாகவே இந்நூலைக் கருதலாம்". - அ. அறிவுநம்பி